Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts



NIEDERSÄCHSISCHES LANDESMUSEUM HANNOVER
LANDESGALERIE

Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts

NIEDERSÄCHSISCHES LANDESMUSEUM HANNOVER
LANDESGALERIE

Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts

sowie die spanischen und dänischen Bilder

Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke

bearbeitet von Angelica Dülberg

Hannover 1990

Gefördert von der Volkswagen-Stiftung

2020 online erschienen bei arthistoricum.net
urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-673-3
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.673
e-ISBN: 978-3-948466-31-2

1990 Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
Umschlagbild: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Familienszene, 1778, Kat. Nr. 117
Photographien: Karl-Heinz Uhe und Ursula Stamme

Herstellung: Th. Schäfer Druckerei GmbH, Hannover
Printed in Germany

ISBN 3-9800869-5-X

Vorwort

Nicht einmal zehn Jahre nach Beendigung des zweiten Weltkriegs, nämlich 1954, legte Gert von der Osten einen umfassenden Katalog der Gemälde Alter Meister der Landesgalerie des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover vor, der – vor allem auch in Anbetracht der widrigen Zeitumstände, unter denen er erarbeitet wurde – höchste Anerkennung verdient. Dieser Katalog ist bis in unsere Gegenwart und mithin für nahezu vierzig Jahre Grundlage aller Beschäftigung mit den Werken alter Meister in der Landesgalerie Hannover geblieben.

Seit etwa zwei Jahren wird nun an einer Neufassung des Kataloges für diesen Bilderbestand gearbeitet. Allerdings erlaubt es die Fülle der neuen Erkenntnisse, aber auch der heutige Standard wissenschaftlicher Sammlungskataloge nicht, den gesamten Bestand in einem einzigen Katalogband zu behandeln. So haben wir uns entschlossen, die Galerie in einzelne Teilbereiche aufzugliedern und zusammenhängende Sammlungskomplexe nacheinander aufzuarbeiten. Heute legen wir als erstes Ergebnis dieser Bemühungen einen Katalog der deutschen, französischen und englischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts vor, in dem auch die in der Sammlung vereinzelt auftauchenden Werke der spanischen und dänischen Meister berücksichtigt worden sind.

Grundlage dieser Neubearbeitung waren die dank der Aufmerksamkeit aller Mitarbeiter der Landesgalerie durch die Jahre hin sorgfältig ergänzten Bildakten. Zahlreiche Kollegen haben uns nach Erscheinen des letzten Kataloges in mündlichen und schriftlichen Äußerungen mit ihrem Spezialwissen freundliche Auskünfte und Hinweise erteilt, wofür ihnen an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt werden soll. Die nun vorliegende Neubearbeitung dieses Teilbereichs der Galeriebestände wurde im Anschluß an ein Volontariat Frau Dr. Angelica Dülberg übertragen. Die finanziellen Möglichkeiten dafür schuf, durch Vergabe eines Stipendiums, die VW-Stiftung, die auch die Kosten der Drucklegung des Kataloges übernommen hat. Hierfür möchte ich dieser wichtigen Institution aufrichtigen Dank sagen.

Dank gebührt auch dem Restaurator Herrn Bruno Felis, der Frau Dülberg hinsichtlich der Entzifferung von Inschriften und Signaturen zur Seite stand und einige Bilder vor der photographischen Aufnahme konserviert oder restauriert hat, Herrn Karl-Heinz Uhe und Frau Ursula Stamme, die etliche Neuaufnahmen anfertigten, und Frau Christa Tintemann, die den schwierigen Katalogtext sorgfältig vom Manuskript der Bearbeiterin in Maschinenschrift übertrug.

Nachdem eine durchgreifende redaktionelle Überarbeitung der von Frau Dr. Dülberg abgelieferten Texte und Literaturangaben vorgenommen worden ist, sollte der Katalog nunmehr – so hoffen wir – dem interessierten Laien als eine informative Handreichung zum Verständnis der Bilder, dem spezialisierten Kunsthistoriker als Ausgangsbasis für weiterführende Forschungen in Zukunft nützlich sein.

Hannover, im Oktober 1990 | Hans Werner Grohn

Deutsche Gemälde

Aachen, Hans von – Kopie

Köln 1552 – 1615 Prag

Hans von Aachen, so genannt nach der Heimatstadt seines Vaters, erhielt seine Ausbildung in Köln bei einem wallonischen Porträtmaler namens Jerrigh oder Georgie, der in Antwerpen gelernt hatte. Seit 1574 lebte er in Italien, zunächst in Venedig, seit etwa 1575 in Rom. In Florenz, wo er ab 1582/83 anzutreffen ist, führte er zahlreiche Porträtaufträge aus. 1585 ist er wieder in Venedig nachweisbar, wo er mit Unterbrechungen – Reisen nach Augsburg, München und Köln – bis Ende 1588 blieb. 1589 folgte er dem Rufe Herzog Wilhelms V. von Bayern nach München, gleichzeitig führte er für die Familie Fugger Aufträge in Augsburg aus. Am 1. 1. 1592 ernannte ihn Kaiser Rudolf II. zum Kammermaler von Haus aus. Kurz nach seiner Heirat mit einer Tochter des berühmten Komponisten und bayerischen Hofkapellmeisters Orlando di Lasso siedelte H. v. Aachen 1696 nach Prag über. Von hier aus ging er häufiger als Kunstagent des Kaisers auf Reisen nach Deutschland, Frankreich und Italien. Hans von Aachen war neben Bartholomäus Spranger und Joseph Heintz d. Ä. der Hauptvertreter der Rudolfinischen Kunst, die ihre Blüte am Prager Hof um 1600 hatte. In seinen religiösen, allegorischen und mythologischen Darstellungen verband er italienische und niederländische Elemente zu einem persönlichen Stil.



1

1 Anbetung der Hirten

Eichenholz 89,7 × 70,3

Slg. des Malers Johann Friedrich Weitsch, Salzdahlum; 1813 Kunsthändler C. W. Schenk, Braunschweig; 1814 Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 755

Entstanden Ende des 16. Jahrhunderts

Alter Titel: Heilige Nacht

Das Gemälde stellt eine leicht abgewandelte Kopie der 1577 durch Hans von Aachen für die römische Jesuitenkirche Il Gesù geschaffenen „Anbetung der Hirten“ dar. Dieses auf Zinn oder Blei gemalte Bild ist nicht mehr erhalten, es wurde jedoch 1588 in einem Stich von Aegidius Sadeler verbreitet, der wahrscheinlich dem Schöpfer des Hannoveraner Gemäldes als Vorbild diente. Zahlreiche in Einzelheiten abweichende Kopien aus dem Ende des 16. bis ins 18. Jahrhundert zeigen, daß sich die Komposition des Hans von Aachen besonderer Beliebtheit erfreute (vgl. H. Kusáková). Bei dem Hannoveraner Gemälde ist gegenüber der Vorlage die linke untere Bildseite verändert worden, indem ein zweiter Hirte (möglicherweise ein Porträt?) hinzugefügt wurde. Damit ist zwangsläufig von dem Hund nur noch der Kopf am linken Bildrand sichtbar.

Literatur: Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 157. – F. Schlie: Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin, Schwerin 1882, S. 2. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 1. – Reimers 1905, AM 1. – Thieme-Becker I, 1907, S. 41. – R. A. Peltzer: Hans Hausser von Aachen, in: Blätter für Gemäldekunde, Bd. 4, hrsg. von Th. v. Frimmel, Wien 1908, S. 133. – R. A. Peltzer: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 30, 1911/12, S. 67, 164. – Th. v. Frimmel: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, Bd. 1, 2, Wien 1913, S. 47. – Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Cöln, Cöln 1914,



2

S. 110, Nr. 327. – P. J. Meier: Untersuchungen zur Plastik des Frühbarocks in Niedersachsen, in: Niedersächsisches Jahrbuch 5, 1928, S. 177. – Katalog 1930, S. 1, Nr. 1, Abb. 1. – Katalog 1954, S. 31, Nr. 1. – H. Kusákowá: Příspěvek k pozhání dila Jana van Aachen 1, in: Casopis Moravského Musea v Brně, Vědy Společenské, 44, 1959, S. 241, Abb. 4. – Bénézit 1, 1976, S. 1. – Trudzinski 1980, S. 42.

2 VENUS UND ADONIS

Eichenholz 38,3 × 51

Erworben 1956 von der Kunsthandlung Beckmann, Hannover.

PAM 947

Entstanden Anfang des 17. Jahrhunderts

Das Gemälde wurde hypothetisch Jan Soens zugeordnet, ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem überlieferten Werk des Künstlers ist jedoch nicht nachzuweisen (vgl. S. Béguin: Jan Soens paysagiste oublié, in: Oud Holland 71, 1956, S. 217). Die Figurenkomposition entspricht vielmehr einer kürzlich Hans von Aachen zugeschriebenen Darstellung mit demselben Thema im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, welche noch in die venezianische Zeit des Künstlers – um 1585 – datiert werden kann (vgl. J. Jacoby: Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1989, S. 16 f.). Die schlanken, überlängten Gestalten des Hannoveraner Bildes lassen hingegen stilistische Merkmale der Kunst des Hans von Aachen aus der Zeit um 1590 erkennen. Bereits in den Beginn des 17. Jahrhunderts weist nicht nur die vom Original abweichende Wiedergabe der Landschaft, sondern auch die Tatsache, daß diese an Bedeutung gewonnen hat.

3



Dem antiken Mythos zufolge hatte sich Venus in den schönen Jüngling Adonis verliebt, den sie vergeblich ermahnte, bei der Jagd vorsichtig zu sein. Er wurde bald darauf von einem wilden Eber tödlich verwundet (vgl. Ovid, Metamorphosen X, 525–739). Dargestellt ist hier der Augenblick des Abschieds, in dem Venus versucht, den Geliebten von seinem gefährlichen Jagdunternehmen zurückzuhalten. Das Motiv hat Tizian in seinem Gemälde von 1554 vorgeprägt, so daß die Auseinandersetzung mit diesem Bild bzw. einer seiner Varianten (vgl. H. E. Wethey: The Paintings of Titian, Bd. 3, The Mythological and Historical Paintings, London 1975, Kat. Nr. 40–44) vorausgesetzt werden kann.

Bei Hans von Aachen wird jedoch durch den eleganteren Bewegungsrhythmus beider Gestalten die enge gefühlsmäßige Bindung des Paares stärker betont.

BEMMEL, JOHANN NOAH VON

– Kopie nach

Nürnberg 1716 – 1758 Nürnberg

Johann Noah von Bemmel, Sohn des Malers Johann Georg von Bemmel, wurde an der Nürnberger Akademie unter Johann Daniel Preisler und Martin Schuster ausgebildet. Nebenher kopiert er eifrig Zeichnungen berühmter Künstler und wurde später Schüler des Johann Kupezky. Er malte Porträts in der Art seines Lehrers



4

Kupezky sowie Schlachtengemälde, Tierstücke, Jagden und holländische Genreszenen.

3 BAUERNWIRTSHAUS
Leinwand 47,5 × 55
Signiert über dem Kamin: N. V. B.
Geschenk des Herrn von Retberg 1852 an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 919); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 142/1967

Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Kopie des 19. Jahrhunderts nach einem Original von Johann Noah von Bemmel, der sich in seinen Genrebildern an holländischen Malern wie Adriaen van Ostade orientierte.

Literatur: Katalog 1867, S. 16, Nr. 5. – Katalog 1876, S. 20, Nr. 5.

BRAND, CHRISTIAN HILFGOTT

Frankfurt/O. 1694 – 1756 Wien

Christian Hilfgott Brand ging zunächst nach Regensburg in die Lehre des Landschaftsmalers Christoph Ludwig Agricola. Dessen Tod veranlaßte ihn, um 1720 nach Wien überzusiedeln. Dort trat er 1726 in die Wiener Akademie ein und wurde 1751 als einer der ersten „Honorarii“ aufgenommen. Seine Landschaften und Genrebilder zeigen den Einfluß der holländischen Malerei.

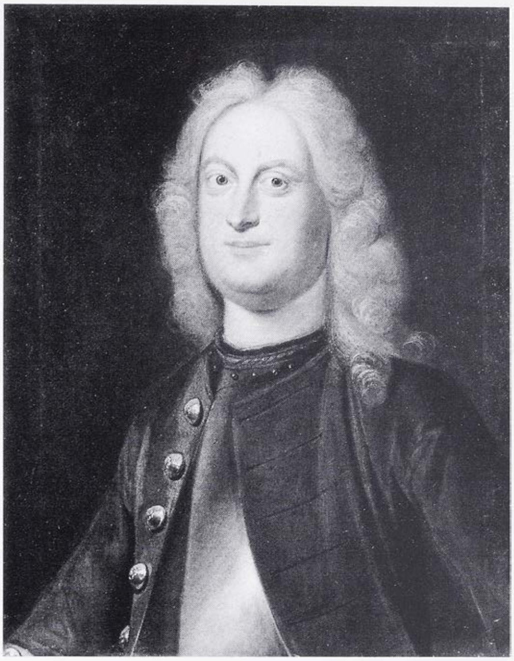
4 ANSICHT DER STADT WIEN
Leinwand 200 × 254
Bez. u. l. unter dem Kompaß: Brand fecit
Nachlaß Ludwig Max von Hammerstein, Celle; 1842 in königlich hannoverschem Besitz, Schloß Celle; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893

Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 766
Entstanden um 1735

Die Ansicht der Stadt Wien ist Chr. H. Brands einzige Vedute und zugleich die erste repräsentative Stadtansicht des barocken Wien. Der Maler schuf sie offensichtlich nicht nach Naturstudien (vgl. H. Aurenhammer, S. 15), sondern gab sie in idealisierter Form wieder, denn zur Entstehungszeit des Gemäldes war das Gelände im Vordergrund bereits bebaut (frdl. Hinweis von R. Bösel, März 1989). Das weite Stadtpanorama ist von der Vorstadt Lichtental aus gesehen. Im Mittelgrund blickt man auf die Vorstadt Rossau mit der Servitenkirche, dem Gartenpalais Liechtenstein, dem Belvedere Liechtenstein und rechts davon dem Schwarzspanierkloster. Dahinter erhebt sich die von der Stadtmauer umgebene eigentliche Stadt mit der Kirche Maria im Gestade, dem Stephansdom, der Peterskirche und der Minoritenkirche ganz rechts. Links im Hintergrund führt die Schlagbrücke über den Donauarm zur Leopoldstadt am östlichen Ufer.

Literatur: Molthan 1844, S. 164, Nr. 5. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 167, Nr. 1. – Landschaftsstraße 1872, S. 16, Nr. 74. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 265. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 55. – Reimers 1905, AM 43. – Katalog 1954, S. 40, Nr. 30. – H. Aurenhammer: Johann Christian Brand und die Entdeckung der Wiener Landschaft, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie 3, Nr. 34–36, 1959, S. 14f. – A. May: Wien in alten Ansichten. Das Werden der Wiener Vedute, Wien – München – Salzburg 1965, S. 19f., 307, Nr. 26, Farbtaf. 23; 2. Aufl. 1980 – Bénézit 2, 1976, S. 272. – P. Pötschner: Wien und die Wiener Landschaft, Salzburg 1978, S. 287, Taf. 27. – G. u. G. Mraz: Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten, München 1979, Abb. S. 17. – F. Endler: Wien im Barock, Wien – Heidelberg 1979, S. 46, Farbabb. S. 44/45. – StadtChronik Wien. 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern, Wien 1986, Farbabb. S. 54/55.

Ausstellungen: Auktionskatalog Helbing, München 27.6 – 1.7.1931, Nr. 188, Taf. 12. – Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages, Schloß Schönbrunn, Wien 1980, S. 28 f., Kat. Nr. 01, 17. – Prinz Eugen und das barocke Österreich, Marchfeldschlösser, Schloßhof und Niederweiden, Wien 1986, S. 448, Kat. Nr. 21.40, Abb. S. 449.



5

Busch, J. A.

Der Künstler ist nicht nachweisbar.

5 Brustbild eines bartlosen Herrn in Harnisch und blauem Rock

Leinwand 71 × 56,5
Rücks. bez.: J. A. Busch pinxit Ao. 1719
Rücks. Aufkleber des Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung. Erworben 1922 von Hedwig Freiin von Hammerstein II, Stiftsdame im Kloster Dobbertin in Mecklenburg.
PAM 748
Entstanden 1719

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

Carstens, Asmus Jacob

St. Jürgen/Schleswig 1754 – 1798 Rom

Asmus Jacob Carstens mußte auf Verlangen seiner Vormünder zunächst das Küferhandwerk erlernen. Er bildete sich jedoch autodidaktisch im Zeichnen und durch das Studium kunsttheoretischer Schriften weiter. Seit 1776 besuchte er die

Kopenhagener Kunstakademie, stand aber stets dem Lehrbetrieb oppositionell gegenüber und wurde, da er eine ihm zugesprochene silberne Medaille ablehnte, 1781 von der Akademie verwiesen. Nach einer Italienreise, die er aus Geldmangel schon in Mantua abbrechen mußte, ließ er sich 1783 für fast fünf Jahre in Lübeck als Porträtmaler nieder. Hier schloß er Freundschaft mit seinem späteren Biographen, dem Kunstschriftsteller Karl Ludwig Fernow (1763–1808). Durch die Vermittlung Chr. A. Overbecks und des Senators Rodde wurde es ihm finanziell ermöglicht, sich in Berlin niederzulassen, wo er seit 1790 Zeichenlehrer an der Akademie war. 1792 führte ihn ein befristeter Studienurlaub nach Rom. Er blieb jedoch bis an sein Lebensende in der Ewigen Stadt. Seine erste römische Ausstellung im ehemaligen Atelier Batonis 1795 wurde als „Taufe der neuen deutschen Kunst" gefeiert. A. J. Carstens verlieh als erster kompromißlos der von J. J. Winckelmann geistig vorbereiteten klassizistischen Richtung künstlerischen Ausdruck. Im Mittelpunkt seines vorwiegend zeichnerischen Werkes steht in klaren Kompositionen die menschliche Figur in antikischer Haltung.

6



6 JUDITH
Holz 80 × 57,5
Bez. u. r.: A. J. Carstens, pinx. 1779
Erworben 1927 von Herrn Mores, Hannover.
PNM 524
Entstanden 1779

Das Gemälde ist in jener Zeit entstanden, in der Carstens die Gemäldesammlung des Grafen Moltke in Kopenhagen studierte. Dorner glaubt, daß der Künstler durch die in dieser Sammlung befindliche Darstellung einer „Salome mit dem Haupt des Johannes" von Gottfried Schalcken zu seiner „Judith" angeregt worden sei. Es ging Carstens offensichtlich vor allem darum, die Regeln der Beleuchtung zu studieren. Anders als bei Schalcken läßt er die beiden Figuren aus dem Dunkel vor verdeckter künstlicher Lichtquelle aufleuchten.

Literatur: A. Dorner: Ein unbekanntes Frühbild des Asmus Jacob Carstens, in: Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1928, S. 271 f., Abb. – Zeitschrift für Bildende Kunst 61, 1927, Kunstchronik, S. 81. – A.-F. Heine: Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes, Straßburg 1928, S. 191. – Katalog 1930, S. 200, Nr. 272, Abb. 272. – A. Kamphausen: Asmus Jakob Carstens, Neumünster 1941, S. 40 ff., Abb. 9, S. 399. – Katalog 1954, S. 45, Nr. 49. – G. Tolzien: Jacob Asmus Carstens, in: Kindlers Malerei-Lexikon I, Zürich 1964, S. 664 f., Abb. S. 664.

DENNER, BALTHASAR – Werkstatt

Hamburg 1685 – 1749 Rostock

Balthasar Denner, Sohn eines Mennonitenpredigers, erhielt seinen ersten Unterricht in der Aquarellmalerei bereits mit 11 Jahren bei Franz von Amama in Altona. Mit 13 Jahren ging er nach Danzig, um sich in der Ölmalerei unterweisen zu lassen. Nachdem er auf Wunsch der Eltern ab 1701 eine kaufmännische Lehre absolviert hatte, setzte er 1707 seine künstlerische Ausbildung an der Berliner Akademie fort. Schon zwei Jahre danach errang er ersten Ruhm mit dem Bildnis des Herzogs Christian August von Holstein-Gottorp und war fortan bei den norddeutschen Fürsten als Porträtmaler sehr beliebt. 1717 hielt er sich für zehn Monate in Kopenhagen auf, 1720 war er in Wolfenbüttel, danach in Hannover tätig. Der Kontakt zum englischen Hof in Hannover bewog Denner 1721 mit seiner Familie



7

nach England überzusiedeln. 1728 kehrte er nach Hamburg zurück, wo er abgesehen von zahlreichen Auftragsreisen nach Wolfenbüttel, Braunschweig, Blankenburg, Dresden, Berlin, Schwerin und einem Aufenthalt in Amsterdam von 1736 – 1739 ansässig war. 1742 schlug er einen Ruf der Zarin Elisabeth I. nach Petersburg aus. Er starb 1749 in Rostock, wo er für den Mecklenburgischen Hof umfangreiche Porträtaufträge ausführte.
Obwohl Denner hauptsächlich als Porträtmaler tätig war, schuf er neben einigen Historiengemälden vor allem auch Blumenstücke und Fruchtstilleben kleinen Formates. Den größten Ruhm und besondere Bewunderung errang er mit seinen eindrucksvollen Studienköpfen alter Menschen, die er – beeinflußt vor allem von Werken des Gerard Dou – mit äußerster Naturtreue gestaltete.

7 ELISABETH SOPHIE MARIE VON HOLSTEIN, GEMAHLIN HERZOG AUGUST WILHELMS VON BRAUNSCHWEIG

Leinwand 130 × 99
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 245
Entstanden 1747 oder kurz danach

Elisabeth Sophie Marie (1683 – 1767), Tochter des Herzogs Rudolf Friedrich von Holstein-Norburg, wurde 1710 mit dem Herzog August Wilhelm von Braunschweig vermählt. Bereits vier Jahre später wurde sie Witwe. Als solche ist sie, sitzend auf einem kostbaren Stuhl, in Dreiviertelfigur dargestellt. Bei dem Kniestück handelt es sich um eine Werkstatt-Replik nach dem Brustbild der Herzogin in der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek aus dem Jahre 1747. Es ist überliefert, daß B. Denner meistens selbst nur die Gesichter ausführte, weil es ihm hauptsächlich auf die charakteristische Erfassung der Physiognomie ankam, während er die Gewänder und Hintergründe von Gehilfen ergänzen ließ. Möglicherweise handelt es sich hier um das von J. van Gool als „tot de knien" beschriebene, 1747 in Braunschweig entstandene Bildnis (J. van Gool: De nieuwe Schouburgh, Den Haag 1751, II, S. 78).

Eine Variante des Kniestücks vor einem Landschaftsausblick befindet sich auf Schloß Gottorp, Schleswig. Das Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, bewahrt eine schwache Kopie, in der die Herzogin-Witwe ihren linken Arm über einen auf dem Tisch befindlichen Totenkopf legt (vgl. J. Jacoby: Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1989, S. 91, Kat. Nr. 846, Abb. 846). Das Porträt der Herzogin Elisabeth Sophie Marie wurde im Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner „Ziesenis" zugeordnet und 1937 mit Vorbehalt auf der Ziesenis-Ausstellung als Arbeit des Johann Georg Ziesenis gezeigt.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 125. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 295. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 235. – H. Börsch-Supan: Höfische Bildnisse des Spätbarock, Ausst. Kat. Berlin 1966, S. 54.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Ausst. Kat. Hannover 1937, S. 41, Nr. 74.

DEUTSCH, um 1590

8 ERZHERZOG ERNST
Fichtenholz 20,8 × 15,6
Bez. o.r.: MAXIMILIANVS 2. IMPERAT:
Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.
KM 110
Entstanden um 1590

Alter Titel: Kaiser Maximilian II.

Obwohl die Inschrift den Dargestellten als Maximilian II. bezeichnet, weicht das Porträt von den zahlreich überlieferten Bildnissen des Kaisers nicht nur hinsichtlich der physiognomischen Eigenheiten ab. Maximilian trägt vor allem stets einen herabhängenden und keinen aufwärts gedrehten Schnurrbart. Außerdem ist zu seiner Zeit noch das Barett in Mode. Der hohe Hut kommt erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf (vgl. die Bildnisse Maximilians aus der Werkstatt des Nicolas Neufchâtel: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1976, Abb. 60 und 62). Von der Bart- und Hutracht her ist das Porträt in die 80/90er Jahre des 16. Jahrhunderts zu datieren. Es liegt folglich nahe, daß hier der zweite Sohn Maximilians II. dargestellt ist. Die größte physiognomische Ähnlichkeit mit unserem Porträt weist ein Bildnis des Erzherzogs Ernst in Wien auf (vgl. op. cit. Abb. 131). Nachdem er sich 1575 vergeblich um die polnische Krone beworben hatte, übertrug ihm Rudolf II. die Statthalterschaft in Niederösterreich und 1580 die Regentschaft von Innerösterreich (Steiermark, Kärnten, Krain). 1593 wurde er von König Philipp II. zum Statthalter in den Niederlanden berufen. Er starb bereits 1595 in Brüssel.

8





9

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann, Nr. 203 (1025). - Schuchhardt 1904, S. 126, Nr. 149. - Katalog 1954, S. 53, Nr. 71.

DEUTSCH, 17. Jahrhundert

9 HIMMELFAHRT MARIAE
Leinwand 65 × 50
Vermächtnis Wrede 1948; Städtische Galerie.
KA Wr. I, 59
Entstanden 17. Jahrhundert

Wahrscheinlich geht das Gemälde auf ein Vorbild aus dem Ende des 16. Jahrhunderts zurück.



11



12

10 PRINZESSIN ELISABETH VON HESSEN
Leinwand 81 × 65
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 260
Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der Dargestellten – wie auch Georg Kestner vermerkt – um Elisabeth Henriette von Hessen-Kassel (1661–1683), die jüngste Tochter Wilhelms VI. von Hessen-Kassel (1629–1663) und der Hedwig Sophie von Brandenburg (1623–1683). Sie war die erste Gemahlin des späteren preußischen Königs Friedrich I. (1657–1713).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 325. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 250. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 274.

11 BILDNIS EINES FÜRSTEN
Deckfarben auf Papier (auf Holz) 17 × 13,3 (oval)
Rückseitig eingebrannt das gekrönte Monogramm CL (Carl Ludwig von der Pfalz, der Bruder der Kurfürstin Sophie?)

10



Wohl alter welfischer Besitz; Welfen-Museum; erworben 1955.
WM XXX, 615
Entstanden Ende des 17. Jahrhunderts

Wahrscheinlich Gegenstück zu Kat. Nr. 12. Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

Literatur: Katalog 1954, S. 53, Nr. 72. - Trudzinski 1980, S. 50.

12 BILDNIS EINER FÜRSTIN

Deckfarben auf Papier (auf Holz) 15,7 × 12,4 (oval)
Rückseitig eingebrannt das gekrönte Monogram CL (Carl Ludwig von der Pfalz, der Bruder der Kurfürstin Sophie?).
Wohl alter welfischer Besitz; Welfen-Museum; erworben 1955.
WM XXX, 616
Entstanden Ende des 17. Jahrhunderts

Wahrscheinlich Gegenstück zu Kat. Nr. 11. Die Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

Literatur: Katalog 1954, S. 53, Nr. 73. - Trudzinksi 1980, S. 50.

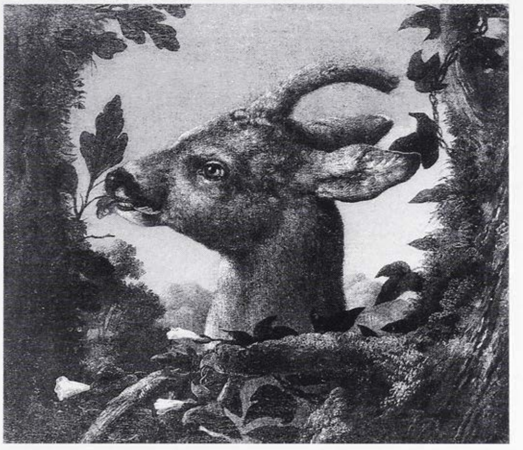
DEUTSCH, um 1640/50

13 KOPF EINES EINSTANGENREHBOCKS

Leinwand 51,5 × 59,3
Erworben 1957 aus dem Besitz von Dr. Dreyer als Geschenk des Niedersächsischen Jagdverbandes, Hannover.
PAM 949
Entstanden um 1640/50

Alter Titel: Rehbock - Jagdtrophäe

Das Gemälde wurde traditionell Carl Ruthart (1630 - um 1703) zugeschrieben. Es hat jedoch nichts mit den barocken Tierstücken dieses Künstlers gemein, sondern steht eher in der Tradition der Darstellungen abnormer Naturerscheinungen wie dem „Kopf eines Rehbocks mit monströsem Gehörn" von Hans Hoffmann (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Hz 2048). Auch hier liegt eine Abnormität vor. Es könnte sich um eine selten vorkommende gehörnte Ricke handeln, doch wahrscheinlicher ist, daß ein Einstangenrehbock dargestellt ist. Die anormale Entwicklung eines Einstangengeweihs kann besonders bei Rehböcken entstehen, die als Kitz zahm gehalten werden (frdl. Auskunft von G. Boenigk, Naturkunde-Abteilung des Niedersächsischen Landesmuseums). Die Kette, die sich um den Hals des Tieres und den Baum schlingt, könnte auf diese Tatsache hinweisen. Wahrscheinlich handelt es sich auch hier um die porträthafte Wiedergabe eines „Naturwunders", die für ein Kunst- und Raritätenkabinett bestimmt war.



13

DEUTSCH, um 1660

14 HERZOG CRISTIAN LUDWIG VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG

Leinwand 184 × 146
Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 137
Entstanden um 1660

Herzog Christian Ludwig von Braunschweig-Lüneburg (1622–1665) war der älteste Sohn Georgs von Lüneburg und der Anna Eleonora, Tochter des Landgrafen Ludwig V. von Hessen. Er besaß zunächst das von Lüneburg getrennte Fürstentum Calenberg-Göttingen und erhielt 1648, nach dem Tode Herzog Friedrichs, das Herzogtum Lüneburg. Ein Kupferstich von Conrad Lauwers (1632–1685) nach einem Gemälde von

Justus van Egmont (1601–1685) zeigt das Bildnis seitenverkehrt im Brustausschnitt. Möglicherweise ist das dreiviertelfigurige Porträt eine Kopie nach dem Original des J. v. Egmont.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 238.



14

15



DEUTSCH, um 1680/90

15 BILDNIS DER KURFÜRSTIN SOPHIA DOROTHEA VON HANNOVER

Leinwand 75,5 × 58,5
Slg. Georg Kestner, Hannover (erworben aus einer Apotheke in Celle); Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 126
Standort: Schloß Celle
Entstanden um 1680/90

Sophie Dorothea wurde 1666 als Erbtochter des Herzogs Georg Wilhelm von Braunschweig-Celle (1624–1705) und der Eleonore Marquise d'Olbreuse (1639–1722) in Celle geboren. 1682 wurde sie mit Georg Ludwig von Hannover, dem späteren König Georg I. von England (1660–1727), vermählt. Wegen ihrer Liebesbeziehung zu dem Grafen Philipp Christoph von Königsmarck wurde die Ehe 1694 geschieden und die Kurprinzessin bis zu ihrem Tode im Jahre 1726 auf das Amtshaus nach Ahlden an der Aller verbannt. Seitdem nannte man sie „Prinzessin von Ahlden".

Das Gemälde ist einer Gruppe von neun Bildnissen der Kurfürstin zuzurechnen, innerhalb derer ein Porträt im Besitz SKH des Prinzen von Hannover auf Schloß Marienburg (vgl. Leister, Abb. 15) aufgrund seiner Größe und künstlerischen Qualität als Leitbild hervortritt. Das Brustbildnis stellt keine strenge Kopie, sondern eine freie Variante dieses Vorbildes dar.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 445. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 320. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 250. – D.-J. Leister: Bildnisse der Prinzessin von Ahlden, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 26, 1954, S. 153, 162f., Abb. 17.

Ausstellungen: Die Prinzessin von Ahlden und ihre Zeitgenossen, Vaterländisches Museum Celle 1953, Nr. 6.

DEUTSCH, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

16 BILDNIS EINES UNBEKANNTEN FELDHERRN IM HARNISCH

Kupfer 19,2 × 14,4
Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 224
Entstanden 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 150 (?). – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 289.



16

DEUTSCH, um 1700

17 KAISER JOSEPH I.

Leinwand 73,5 × 60
Ehemals auf der Rückseite bez.: Joseph Imperateur (doubliert)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 134
Entstanden um 1705

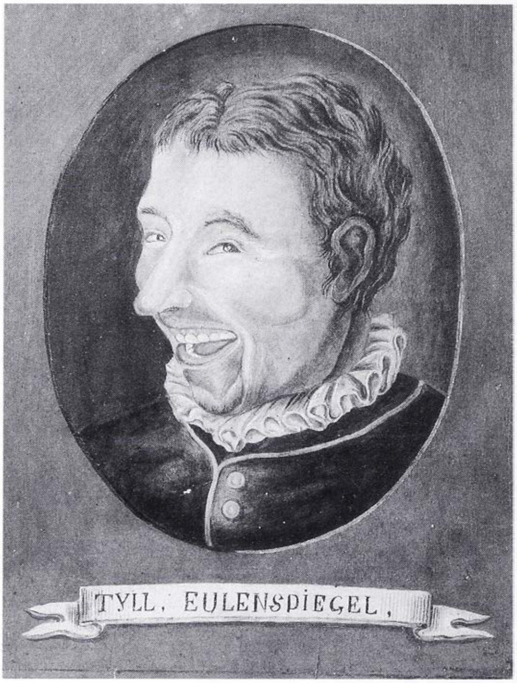
Joseph I. wurde 1678 als ältester Sohn Kaiser Leopolds I. und seiner dritten Gemahlin Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg in Wien geboren. Bereits 1687 König von Ungarn, wurde er 1690 zum römischen König gewählt und gekrönt. Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1705 wurde er Kaiser und zugleich König von Böhmen. 1699 vermählte er sich mit der Tochter des Herzogs Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg, Wilhelmine Amalie. Joseph I. setzte den spanischen Erbfolgekrieg unter Abschluß der Konvention von Altranstädt (1707) siegreich fort und schlug die Erhebung Franz II. von Siebenbürgen nieder. Noch nicht 33 Jahre alt, starb er 1711 an den schwarzen Blattern.

Da im Hintergrund links die römisch-deutsche Kaiserkrone dargestellt ist, wird das Bildnis kurz nach der Krönung zum Kaiser entstanden sein.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 122. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 317. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 256.

17





18

DEUTSCH, 18. Jahrhundert

18 TILL EULENSPIEGEL
Eichenholz 40,5 × 29,5
Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.
KM 271
Standort: Kreisheimatmuseum Wolfenbüttel
Entstanden 18. Jahrhundert

Das Gemälde geht auf einen Kupferstich zurück, den der Nürnberger Kunsthändler und -verleger Paulus Fürst um 1640/50 nach einer Vorlage von Andreas Herneisen (1538–1610) herausgegeben hat (vgl. Ausst. Kat. Wilhelm Busch. Die Bildergeschichten zwischen Flugblatt und Cartoon, Hannover 1982, S. 182, Nr. 257). Aufgrund der ovalen Rahmung ist der Brustausschnitt knapper; die Hände mit Schellenkappe, Nadel und Faden sind fortgelassen.

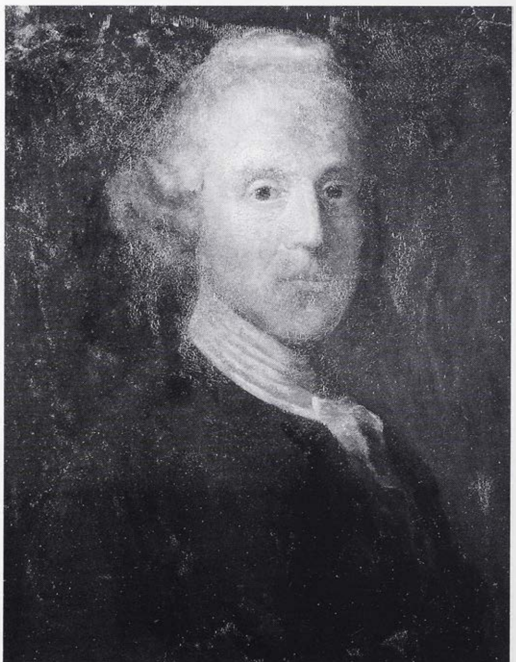
Die Person des Till Eulenspiegel ist mit höchster Wahrscheinlichkeit historisch. Er soll in Kneitlingen (bei Schöppenstedt) geboren und 1350 in Mölln (bei Ratzeburg) gestorben und begraben sein. Der bäuerliche Schalksnarr, dessen häufig auf Wortwitz beruhende Streiche Bauern und Bürger, aber auch weltliche und geistliche Herren treffen, ist Held eines Schwankbuches, dessen Urfassung aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts (Verfasser wahrscheinlich H. Bote, Braunschweig 1510/11) zahlreiche, später erweiterte Nachdrucke erfuhr.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann Nr. 209 (1041).

19 BILDNIS EINES UNBEKANNTEN MANNES
Leinwand 57 × 44
Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 990); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 347/1967
Entstanden 18. Jahrhundert

20 KRIEGSLAGER
Holz 20 × 25
Vermächtnis des Medailleurs Brehmer, Hannover, 1889 an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 981); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 185/1967
Entstanden 18. Jahrhundert

19





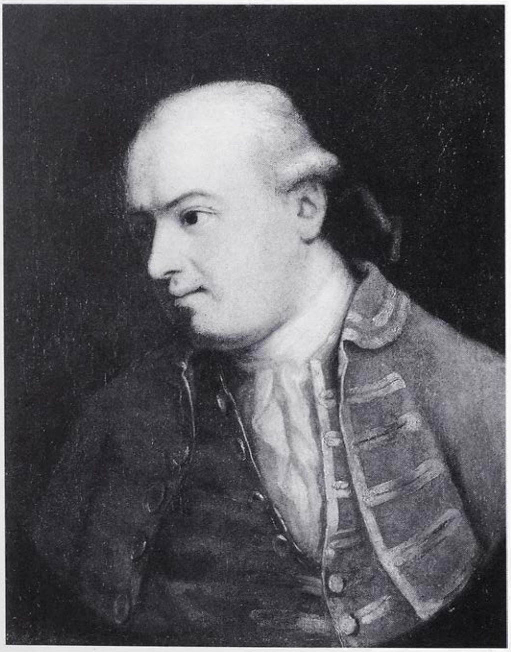
20

21 BILDNIS EINES MANNES

Leinwand 56 × 46
Geschenk des Malers Herzog, Hannover, 1850, an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 911); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 139/1967
Entstanden 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

21



22



DEUTSCH, um 1810/20

22 BILDNIS EINES JUNGEN MANNES IN HUSARENUNIFORM

Deckfarben auf Elfenbein 3,5 × 2,7 (oval)
Auf der Rückseite sind in vier gleichgroßen Sektoren Haarsträhnen zu gegenläufigem Muster gefügt; im Zentrum ist ein Vergißmeinnicht aus Papier aufgeklebt. Der emaillierte herzförmige Außenrand trägt auf der Rückseite auf hellblauem Grund die Worte „SA DOUCEUR M'A CHARME".
Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg);

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983.
PAM 1003
Entstanden um 1810/20

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 161, Nr. 549; H. W. Grohn: Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983 f. - Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 100, Kat. Nr. 41, Abb. S. 101.

Ausstellungen: Bildnisminiaturen aus niedersächsischem Privatbesitz, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1918, S. 144, Nr. 785.

DIES, ALBERT CHRISTOPH

Hannover 1755 - 1822 Wien

Nach dreijähriger Lehre bei einem Stubenmaler studierte Albert Christoph Dies an der Düsseldorfer Akademie. 1775 ging er über Mannheim und Basel nach Rom, wo er, zeitweilig von Piranesi gefördert, bis 1796 als Landschaftsmaler und -radierer tätig war. Zusammen mit J. Chr. Reinhart und J. W. Mechau arbeitete er an der Folge „Malerisch-radierte Prospekte aus Italien". Über Salzburg, wo er einige Landschaften für den Erzbischof schuf, reiste er 1797 nach Wien und ließ sich dort nieder. Zunächst war er Lehrer für Landschaftsmalerei an der Akademie, später Galeriedirektor des Fürsten Esterhazy.

23 LANDSCHAFT MIT DER ERZIEHUNG DES JUPITER

Leinwand 73 × 98,2
Bez. u. r.: A. C. Dies. px./Romae 1783
Erworben 1930 von der Galerie Blumenreich, Berlin.
PNM 577
Entstanden 1783

Die dargestellte Szene geht auf die Erzählungen von Ovid (Fasti V, 111–128) und Kallimachos (Hymnen 1, 46–54) zurück. Dem antiken Mythos zufolge nährte die Nymphe Adrastea auf dem Berge Ida der Insel Kreta den kleinen Zeus (römisch: Jupiter) mit der Milch der Ziege Amalthea und mit Honig. Aus Dankbarkeit wurde die Ziege später von Jupiter als Stern an den Himmel versetzt. Ein Horn, das sie sich an einem Baum abgebrochen hatte, wurde zum unerschöpflichen, segenspendenden Füllhorn. Auf diesen Teil der Erzählung verweist ein mit Früchten gefülltes Horn in den Händen des Putto. Der in der Nähe sitzende Pan oder Satyr, der in seiner Linken die Syrinx (Pan- oder Hirtenflöte) hält, gehört nicht zum Mythos.

Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem hannoverschen Werk um ein bis 1925 im Schloßmuseum von Pawlowsk nachweisbares, danach als verschollen geltendes Gemälde. Dieses Bild wird im Katalog von Pawlowsk (Zubov, 1925, Nr. 134) als „Erziehung des Jupiter" beschrieben. Die angegebenen Maße (73 × 98,2), die Signatur und die Datierung „A. C. Dies px Romae 1783" stimmen mit unserem Bild überein. Das Gegenstück, eine „Landschaft mit Pan und Syrinx", befindet sich heute in der Ermitage zu Leningrad und trägt die Inventarnummer GE 7330 (vgl. N. N. Nikulin: German and Austrian Painting, Fifteenth to Eighteenth Centuries, Moskau-Florenz 1987, S. 207, Kat. Nr. 154).

Literatur: A. Dorner, Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850, München 1932, S. 52, Abb. - Katalog 1954, S. 53, Nr. 74. - Katalog 1973, S. 112, Nr. 220. - St. Rudolph, La pittura del '700 a Roma, Mailand 1983, Abb. 245.

Ausstellungen: Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850, Kunstverein Hannover 1932, Kat. S. 52, Abb. - Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Nr. 9.

24 DAS FORUM ROMANUM VOR DER AUSGRABUNG

Leinwand auf Zedernholz 51,6 × 79
Erworben 1916 von der Kunsthandlung F. Gurlitt, Berlin.
PNM 390
Entstanden nach 1787

Die Darstellung zeigt das Forum Romanum, das im antiken Rom Zentrum des Handels und der Gerichtsbarkeit war. Es liegt in einer Talsenke zwischen Kapitol, Esquilin und Palatin. Nach dem Zusammenbruch des römischen Reiches wurde das ursprüngliche Niveau des Platzes im Laufe der Jahrhunderte durch die Trümmer zer-



23

fallener Bauten und das von den Hügeln herabgespülte Erdreich bis zu 13 m überdeckt, so daß nur noch vereinzelt antike Gebäudereste aus dem Boden hervorragten. Bereits ein Stich des Jahres 1650 zeigt das als Viehweide benutzte Forum, auf dem sich vom Septimius Serverusbogen bis zum Titusbogen eine Ulmenallee hinzog (vgl. Ch. Huelsen: Das Forum Romanum. Seine Geschichte und seine Denkmäler, Rom 1904, Abb. 8). Die Vorstellung von seiner ursprünglichen historischen Bedeutung war verlorengegangen und es erhielt den Namen „Campo Vaccino" (Kuhfeld).

Da die ersten umfangreicheren Ausgrabungen erst zwischen 1803 und 1818 stattfanden, zeigt das im 18. Jahrhundert entstandene Gemälde noch den alten Zustand des Areals, wie ihn vor allem zahlreiche niederländische und französische Künstler vor A. Chr. Dies unter vielfältigen Aspekten und von verschiedenen Standpunkten aus dargestellt haben. Claude Lorrain schuf dann 1636 eine „Ansicht des Campo Vaccino" (Paris, Musée du Louvre), die durch die Verknüpfung von Ruinenlandschaft und Vedute zum Vorbild für die ideale Romdarstellung des 18. Jahrhunderts wurde (vgl. M.E.M. Hoff: Rom. Vom Forum Romanum zum Campo Vaccino. Studien zur Darstellung des Forum Romanum im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1987, spez. S. 128–137). Die A. Chr. Dies zugeschriebene Ansicht des „Forum Romanum vor der Ausgrabung" ist mit topographischer Genauigkeit vom Standpunkt am Abhang des Kapitols vor dem Tabularium aus aufgenommen. Wir sehen einen Prospekt, der im Vordergrund von der Curia Senatus, dem Bogen des Septimius Servus und dem Tempel des Saturn begrenzt wird, links vom Esquilin über das Colosseum und die nur bei klarer Sicht erkennbaren, fern im Süden liegenden Albaner Berge führt und rechts bis zum Palatin reicht, der das Forum auf dieser Seite begrenzt.



24

Albert Christoph Dies hat nachweislich eine 1787 datierte und signierte „Ansicht des Campo Vaccino" für Herzog Peter von Kurland und seine Gemahlin Dorothea geschaffen (vgl. O. Clemen: Briefe vom Maler Dies aus Hannover, in: Zs. d. historischen Vereins für Niedersachsen 82, 1917, S. 266–271). Das aus dem Nachlaß der Herzogin stammende Gemälde befand sich 1930 im Kunsthandel.

Diese eindeutig frühere Darstellung zeigt einen engeren Prospekt und zwar vom Standpunkt unmittelbar vor dem Tempel des Saturn aus gesehen, bis hin zu den Albaner Bergen. Eine zweite Fassung der Hannoveraner Version, mit leicht verändertem Vordergrund und anderer Figurenstaffage erschien 1969 bei Sotheby's (Auktion 19. Nov. 1969) unter der Zuschreibung an William Marlow (Zuschreibung nach Familientradition des Vorbesitzers; seit 1969 im Besitz von F. Patridge; vgl. Burlington Magazine CXI, Nov. 1969, S. LIII). Im Vergleich mit der für Dies gesicherten „Ansicht des Campo Vaccino" von 1787, die sich noch näher an das berühmte Vorbild von der Hand Claude Lorrains anlehnt, spricht vor allem die Darstellung der den Campo begrenzenden Gebäude für die traditionelle Zuschreibung unseres Bildes an Albert Christoph Dies.

Literatur: Katalog 1930, S. 19, Nr. 31, Abb. 31. – A. Dorner: Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850, München 1932, S. 53, Abb. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 75. – H. Zimmermann: Ein Maler der Goethezeit. Zum 150. Todestag des Hannoveraners Albert Christoph Dies, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 28.12.1972, S. 14, Abb. – Katalog 1973, S. 112f., Nr. 221, Abb. 221. – Trudzinski 1980, S. 50. – Trudzinski 1989, S. 60.

Ausstellungen: Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850, Kunstverein Hannover 1932, Kat. S. 53, Abb. – Zwei Jahrhunderte deutsche Landschafts-Malerei, 1700–1900, Nassauisches Landesmuseum Wiesbaden 1936, S. 17, Nr. 140. – Hannoversche Maler auf Reisen, Kunstverein Hannover 1954, S. 5, Nr. 14.



25



26

DIETRICH, CHRISTIAN WILHELM ERNST, genannt DIETRICY

Weimar 1712 – 1774 Dresden

Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Sohn des Weimarer Hofmalers Johann Georg Dietrich, kam als frühreifes Talent bereits im Alter von 12 Jahren in die Lehre des Dresdener Landschaftsmalers Alexander Thiele. Er widmete sich zunächst der Landschaftsradierung und führte für seinen Protektor, den sächsischen Premierminister Heinrich Graf von Brühl, einige heute verschollene dekorative Gemälde aus. 1734 trat er eine Reise nach Holland an. Um 1737 ist sein Aufenthalt in Braunschweig bezeugt. Erst 1741 kehrte er nach Dresden zurück, wo er von König August III. zum Hofmaler ernannt wurde. Zwei Jahre danach unternahm er eine Italienreise, die ihn über Venedig nach Rom führte. Da ihm das südliche Klima nicht zuträglich war, kehrte er bereits im Frühjahr 1744 nach Dresden zurück. 1748 wurde er zum Inspektor der Gemäldegalerie ernannt. Berufungen nach Berlin und Kopenhagen schlug er aus. 1764 erhielt er eine Professur an der Dresdner Akademie und bald danach den Auftrag, die bei der Porzellanmanufaktur in Meißen neuerrichtete Kunstschule zu leiten. Ch. W.E. Dietrichs Ruhm gründete sich auf seine virtuosen Fähigkeiten, die internationalen künstlerischen Strömungen des 17. und 18. Jahrhunderts nachahmen zu können, ohne seine Handschrift völlig zu verleugnen. Neben einer bedeutenden Zahl an religiösen Gemälden schuf er Landschaften sowie Bilder genrehaften, allegorischen und mythologischen Inhalts wie auch dekorativen Charakters.

25 ALLEGORIE DES HERBSTES

Eichenholz 36 × 27,6

Erworben 1930 von der Kunsthandlung Dr. Benedict, Berlin.

PAM 918

Alter Titel: Damenbildnis

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 26. Der Frauentypus ist derart allgemein gehalten, daß es sich hier wohl nicht wie früher vermutet um ein „Damenbildnis“ handeln kann. Aufgrund der hinzugefügten Attribute ist eher an eine Jahreszeitenallegorie zu denken. Die junge Frau, die dem Betrachter in ihrem weiten Rock Früchte, vor allem Weintrauben und Pfirsiche, präsentiert, kann als Personifikation des Herbstes gedeutet werden. Sie wäre dann allerdings nicht das unmittelbare Gegenstück zu der „Dame mit Strohhut“, sondern zu einer nicht bekannten Darstellung des Winters gewesen.

Literatur: Kunsthistorische Studien 3, 1931, S. II, Nr. 3, S. 3, Nr. 8, Abb. 40. – A. Dorner: Das Landesmuseum Hannover, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 1934/35, S. 523. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 76. – Trudzinski 1980, S. 50. – Trudzinski 1989, S. 60.

26 ALLEGORIE DES FRÜHLINGS
Eichenholz 37×27,6
Erworben 1930 von der Kunsthandlung Dr. Benedict, Berlin.
PAM 919

Alter Titel: Dame mit Strohhut

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 25; vgl. den Text dort. Innerhalb eines Jahreszeitenzyklus könnte die junge Frau aufgrund der in der Linken gehaltenen Blüten den Frühling verkörpern. Sie ist auch als „Dame im Kostüm einer Schäferin“ gedeutet worden (A. Schönberger und H. Soehner).

Literatur: Kunsthistorische Studien 3, 1931, S. II, Nr. 4, S. 3, Nr. 8, Abb. 41. – A. Dorner: Das Landesmuseum zu Hannover, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 49, 1934/35, S. 527, Farbabb. S. 523. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 77. – A. Schönberger und H. Soehner: Die Welt des Rokoko, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, München s.d. (1964), S. XXI, Abb. 218. – B. Bushart: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Königstein i.T. 1967, 2. Teil, S. 27, Abb. auf Schutzumschlag. – W. Becker: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840, München 1971, S. 126, Anm. 211. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, 1979, S. 924, Abb. 5. – Trudzinski 1980, S. 50, Abb. 99. – Trudzinski 1989, S. 60, Abb. 107.

Ausstellungen: Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, Residenz München 1958, S. 49, Kat. Nr. 52.

27



27 SÜDLICHE LANDSCHAFT
Leinwand 42×58,5
Bez. u.r.: Dietricy
Mannheimer Privatbesitz; erworben 1938 von Dr. H. Brockmann, Hannover, durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung.
VAM 989
Entstanden um 1745/55

Bei dem durch von der Osten kommentarlos als Arbeit des Dietricy geführten Bild erkannte P. Rosenberg die große Nähe zu Werken des Marco Ricci, so daß er sich ohne Autopsie nicht entscheiden wollte, ob es sich um ein eigenhändiges Werk des Venezianers oder ein zeitgenössisches Pasticcio nach Motiven des Künstlers handelt (Brief vom 14.9.1979). Die Entdeckung der Signatur bestätigt die traditionelle Zuweisung an Dietricy. Das Gemälde ist ein Beweis dafür, wie weitgehend dieser sich in die Malerei seiner Zeitgenossen einzufühlen verstand.

Literatur: G.v.d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 78. – Trudzinski 1980, S. 50. – H.W. Grohn: Die Gemälde des Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung, in: Europäische Landschaftsgraphik, Hannover 1982, S. 13. – Trudzinski 1989, S. 60.

Ausstellungen: Kunstförderung–Kunstsammlung.
125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Kat. Nr. 5, Abb.

Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, genannt Dietricy – zugewiesen

Weimar 1712 – 1774 Dresden

28 Verliebte Gesellschaft
Pappe 25 × 32
Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 178

Das ursprünglich als französische Arbeit der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnete Gemälde wurde durch G. v. d. Osten hypothetisch Ch. W. E. Dietrich zugewiesen. Da es in der Ausführung unfertig ist, bleibt die Zuschreibung unsicher.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 112. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 214. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 79.

Francke, Christoph Bernhard

Hannover (?) um 1660/70 – 1729 Braunschweig

Einer Eintragung des Galerieinspektors Anton Friedrich Harms im amtlichen Verzeichnis der Salzdahlumer Gemäldegalerie von 1744 zufolge wurde Christoph Bernhard Francke in Hannover geboren und soll die Malerei in Italien erlernt haben. 1693 wurde er zum Leutnant im Leibregiment des Herzogs Rudolf August ernannt. Spätestens seit seiner Heirat im Jahre 1699 war er in Braunschweig ansässig. In den Rechnungsbüchern der Herzoglichen Kammer von 1716/17 wird er als Hofmaler des Herzogs August Wilhelm mit einem Jahresgehalt von 300 Talern aufgeführt. Er schuf vorwiegend Bildnisse.

28





29

29 Herzog Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel
Leinwand 149 × 118
Schloß Salzdahlum; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 130
Entstanden Ende des 17. Jahrhunderts

Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel wurde 1627 als ältester Sohn des Herzogs August d. J. und seiner Gemahlin, Herzogin Dorothee, Tochter des Fürsten Rudolf von Anhalt, in Hitzacker a. d. Elbe geboren. Er wuchs in Wolfenbüttel auf, wo er unter der Aufsicht seines Vaters einen vielseitigen, aber strengen Unterricht genoß. Bis zum Tode seines Vaters im Jahre 1666 wurde er von öffentlichen Geschäften zwar weit-

gehend ferngehalten, doch erhielt er 1662 ein erstes offizielles Amt als Vizejägermeister und wurde 1663 zum Jägermeister ernannt. Damit hatte er die Oberaufsicht über die gesamten Forsten, Jagden und Fischereien des Herzogtums. Zeitlebens war denn auch die Jagd seine große Leidenschaft. Nachdem Rudolf August die Nachfolge seines Vaters angetreten hatte, ernannte er bereits 1667 seinen jüngeren Bruder Anton Ulrich, der lebhaft an seinen Regierungsgeschäften Anteil nahm und diese bald mehr und mehr in seine Hand zu bringen wußte, zum Statthalter. 1685 übertrug er ihm offiziell die Mitregentschaft. Der ehrgeizige, willensstarke und geistig überlegene jüngere Bruder führte im eigentlichen Sinne die Regierungsgeschäfte. Herzog Rudolf August verstarb nach längerer Krankheit 1704 auf seinem Lieblingslandsitz Hedwigsburg.

Georg Kestner nennt als Gegenstück ein Bildnis, das den Bruder des Dargestellten, Herzog Anton Ulrich, wiedergab (Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 481). Im Braunschweigischen Landesmuseum (ehemals im Landschaftsgebäude zu Braunschweig) befindet sich eine Variante des Gemäldes (vgl. G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. Leipzig 1914, Bd. I, S. 134, Abb. 213). Im Gegensatz zum hannoverschen Porträt, einem Kniestück, ist die Braunschweiger Fassung ein Hüftbild, in dem die Jagdszene des Hintergrunds geringfügig erweitert wurde. Auf der hannoverschen Darstellung hält der Herzog eine Büchse mit verdecktem Radschloß in Händen, die um 1680 zu datieren ist; die Braunschweiger Variante zeigt ein Gewehr mit Batterieschloß, einen Waffentypus, der frühestens 1690 in Gebrauch kam. Dementsprechend kann das Bildnis in Hannover als die frühere Fassung betrachtet werden (frdl. Auskunft von W. Fanger, Braunschweig).

Ein Stich von J. W. Heckenauer, bezeichnet „B. Franck pinx", gibt das Bild in Hannover wieder.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 482. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 329. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 241. – P. J. Meier: Bernhard Christoph Francken, ein Braunschweiger Bildnismaler im 1. Drittel des XVIII. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins 14, 1915/1916, S. 105 u. 108. – Thieme-Becker XII, 1916, S. 338. – M. Jorns: Von der Gemäldesammlung des Archivrats Georg Kestner in Hannover, in: Hannoversche Geschichtsblätter NF. 5, 1938, S. 36. – Katalog 1954, S. 62, Nr. 102. – Bénézit 4, 1976, S. 491. – Trudzinski 1980, S. 52. – W. Glage: Das Kunsthandwerk der Büchsenmacher im Land Braunschweig, Braunschweig 1983, Abb. 2 Frontispiz.



30

FRANCKE, CHRISTOPH BERNHARD – Kopie

Hannover (?) um 1660/70 – 1729 Braunschweig

30 ZAREWITSCH ALEXEI PETROWITSCH

Leinwand 77 × 61

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 135

Entstanden 1710/11

Alexei Petrowitsch wurde 1690 als ältester Sohn Peters d. Gr. und der Zarin Evdokija Fedorovna in Moskau geboren. 1711 wurde der Thronfolger mit Charlotte Christine Sophie von Braunschweig-Wolfenbüttel vermählt, die kurz nach der Geburt eines Sohnes, des späteren Zaren Peter II., 1715 verstarb. Schwerwiegende Meinungsverschiedenheiten und harte Auseinander-

setzungen mit dem Zaren veranlaßten Alexei 1716 nach Wien an den Hof Kaiser Karls VI. zu fliehen. Nachdem er vom Vater mit falschen Versprechungen zur Rückkehr nach Moskau bewogen worden war, wurde er in einem Hochverratsprozeß zum Tode verurteilt. Er starb jedoch bereits vor dem Strafvollzug an den Folgen der Folterung.

Im Vergleich mit Bildnisstichen besteht kein Zweifel an der Identität des Dargestellten. Allerdings ist die Krone, die ihn als Thronprätendenten ausweisen soll, keine Zarenkrone. Der Anlaß für den Auftrag war gewiß die Vermählung des Zarensohnes mit der Tochter des Herzogs Ludwig Rudolf von Braunschweig-Wolfenbüttel, Charlotte Christine Sophie, im April 1711, deren Bildnis ursprünglich das Gegenstück darstellte.

P. J. Meier und H. Thiersch schreiben das Porträt dem Braunschweiger Hofmaler Chr. B. Francke zu, da im handschriftlichen Verzeichnis der Gemäldegalerie Salzdahlum von 1744 ein Bildnis des „Czarowitz" von der Hand Chr. B. Franckes (HS, fol. 39v) genannt wird. Die angegebenen Maße (2F. 11½ Z.h., 1F. 11 ½ Z br.) stimmen jedoch nicht mit denen des Hannoveraner Bildnisses überein. Ebenso läßt die geringere malerische Qualität darauf schließen, daß es sich um eine Kopie nach dem Original von Francke handelt.

31



Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 183. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 351. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 257. – J. P. Meier: Bernhard Christoph Francken ein Braunschweiger Bildnismaler im 1. Drittel des XVIII. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Braunschweiger Geschichtsvereins 14, 1915/16, S. 106 u. 111, Nr. 27. – H. Thiersch: Leibnizens Bildnisse in Göttingen, Braunschweig und Wolfenbüttel, in: Wissenschaftliche Mitteilungen der Universität Göttingen, Jg. 2, H. 2, 1921, S. 32f.

GELDORP GORTZIUS (Vorname nicht bekannt)

Löwen 1553 – 1616 Köln

Geldorp Gortzius wurde 1553 in Löwen geboren und lernte seit etwa 1570 in Antwerpen bei Frans Francken d. Ä. und Frans Pourbus d. Ä. 1579 ging er im Gefolge des Herzogs von Terranova, Carlos d'Aragona, nach Köln und wurde dort ansässig. Er war vorwiegend als Porträtmaler des Kölner Patriziats tätig, schuf aber auch Gemälde biblischen und allegorischen Inhalts.

31 BILDNIS EINES BEJAHRTEN MANNES

Eichenholz 92×76,5
Slg. Meyer, Hannover; Restaurator Plincke, Hannover; seit 1825 Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 789
Entstanden Anfang des 17. Jahrhunderts

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um einen Kölner Ratsherrn oder Bürgermeister, dessen Wappen jedoch bis heute nicht identifiziert werden konnte. Das Porträt mit Totenschädel steht noch in der Tradition der Kölner Bildnismalerei des älteren Bartholomäus Bruyn und seines Sohnes.

Literatur: Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 218. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 478, Nr. 42. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 4, Leipzig 1901, S. 280. – Eisenmann-Köhler 1902, AM. 162. – Reimers 1905, AM 126. – Katalog 1930, S. 27, Nr. 43, Abb 43. – Katalog 1954, S. 64, Nr. 106. – Bénézit 4, 1976, S. 661.

Graff, Anton

Winterthur 1736 – 1813 Dresden

Anton Graff besuchte von 1753 an die von Johann Ulrich Schellenberg geleitete Zeichen- und Malschule seiner Vaterstadt. 1756 ging er nach Augsburg zu dem Kupferstecher Johann Jacob Haid, ein Jahr danach zu dem als Porträtisten geschätzten Hofmaler Leonhard Schneider nach Ansbach. Hier kopierte er zahlreiche Bildnisse berühmter Maler, vor allem die von Johann Kupezky, Antoine Pesne und Hyazinthe Rigaud. Bald darauf war er bereits als vielbegehrter Porträtist in Augsburg, München und Regensburg tätig. 1766 wurde er zum kurfürstlichen Hofmaler und Mitglied der Dresdner Akademie berufen. 1789 erhielt er den Titel des Professors für das Porträtfach. Graff verließ Dresden nur noch zur Ausführung von auswärtigen Porträtaufträgen, insbesondere in Leipzig und Berlin.

32 Jakob Ferdinand Freiherr von Dufour-Feronce

Leinwand 62,5 × 52,5
Slg. Dr. Fritz Nathan, München; seit etwa 1930 Slg. Willy Dünner, Winterthur; 1977 Galerie Dr. Peter Nathan, Zürich; erworben 1977.
PAM 971
Entstanden um 1787

Dargestellt ist der Großkaufmann und Bankier Jakob Ferdinand Freiherr von Dufour-Feronce (1766–1817), seit 1792 vermählt mit Anne-Pauline Feronce, seit 1816 geadelt, der in seiner Vaterstadt Leipzig ein für Musik, Literatur und bildende Kunst aufgeschlossenes Haus führte. Die Identifizierung der Person gelang Berckenhagen durch Vergleich mit dem 1802 gemalten Porträt von Johann Friedrich August Tischbein, das Jakob Ferdinand Dufour-Feronce mit seiner Tochter Constanze Aimée zeigt. Ein Gegenstück gibt seine Frau mit dem Söhnchen Albert wieder (beide Werke Staatl. Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie).

Literatur: E. Berckenhagen: Anton Graff, Leben und Werk, Berlin 1967, S. 99, Nr. 236 A, Abb. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1978, S. 22, Abb. – H. W. Grohn: Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 48, 1978, S. 712 f., Abb. – Trudzinski 1980, S. 54, Abb. 103. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 52, Kat. Nr. 17, Abb. S. 53. – Trudzinski 1989, S. 64, Abb. 111.

Ausstellungen: Anton Graff, Winterthur 1936, Kat. Nr. 20 (als unbekannter Herr). – Der unbekannte Winterthurer Privatbesitz, 1500–1900, Kunstverein Winterthur 1942, Kat. Nr. 124 (als unbekannter Herr).

Hackert, Jacob Philipp

Prenzlau 1737 – 1807 bei Florenz

Jacob Philipp Hackert war zunächst Schüler seines Vaters, des Porträtmalers Philipp Hackert, und seines Onkels, der sich als Dekorationsmaler in Berlin betätigte. 1758 trat er in die Königliche Akademie ein und widmete sich unter dem Einfluß und der Anleitung von Blaise Nicolas Le Sueur der Landschaftsmalerei. Von 1762 bis 1764 arbeitete er in Stralsund und auf einigen Schlössern der Umgebung und reiste anschließend durch Schweden. 1765 brach er nach Paris auf, wo er mit dem Kupferstecher Johann Georg Wille in Kontakt trat. Bedeutenden Einfluß auf sein weiteres Schaffen hatten jedoch vor allem die Werke des damals gefeierten Landschaftsmalers Claude Joseph Vernet. Im August 1768 reiste der Künstler nach Italien und ließ sich im Dezember in Rom nieder. Nachdem er bei häufigeren Besuchen in Neapel die Gunst König Ferdinands IV. gewonnen hatte, wurde er 1786 von diesem zum Hofmaler ernannt und blieb bis 1799 in Neapel ansässig. Danach begab er sich über Pisa nach Florenz, wo er 1803 im nahegelegenen San Pietro di Careggi ein Landgut erwarb. Hier löste er sich von seiner detailgenauen, trockenen, oft pedantisch nüchternen Landschaftsdarstellung, gelangte in ungezwungener Auseinandersetzung mit der Natur zu einem mehr malerischen Stil und näherte sich romantischen Naturvorstellungen.

33 Kloster S. Eremo di Camàldoli

Leinwand 64,5 × 88
Bez. u. M.: Sacro Eremo di Camaldoli Filippo Hackert dipinse 1802.
Königlich hannoverscher Besitz; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg; erworben 1925.
PNM 510
Entstanden 1802



32



33

Das Kloster Sacro Eremo di Camaldoli liegt im Casentino östlich von Florenz, 18 km nördlich von Poppi in 1098 m Höhe. Die Einsiedelei wurde 1012 von S. Romualdo gestiftet und erhielt ihren Namen von dem letzten Besitzer des Ortes, dem Grafen Maldolus (Camaldoli = Campus Maldoli).

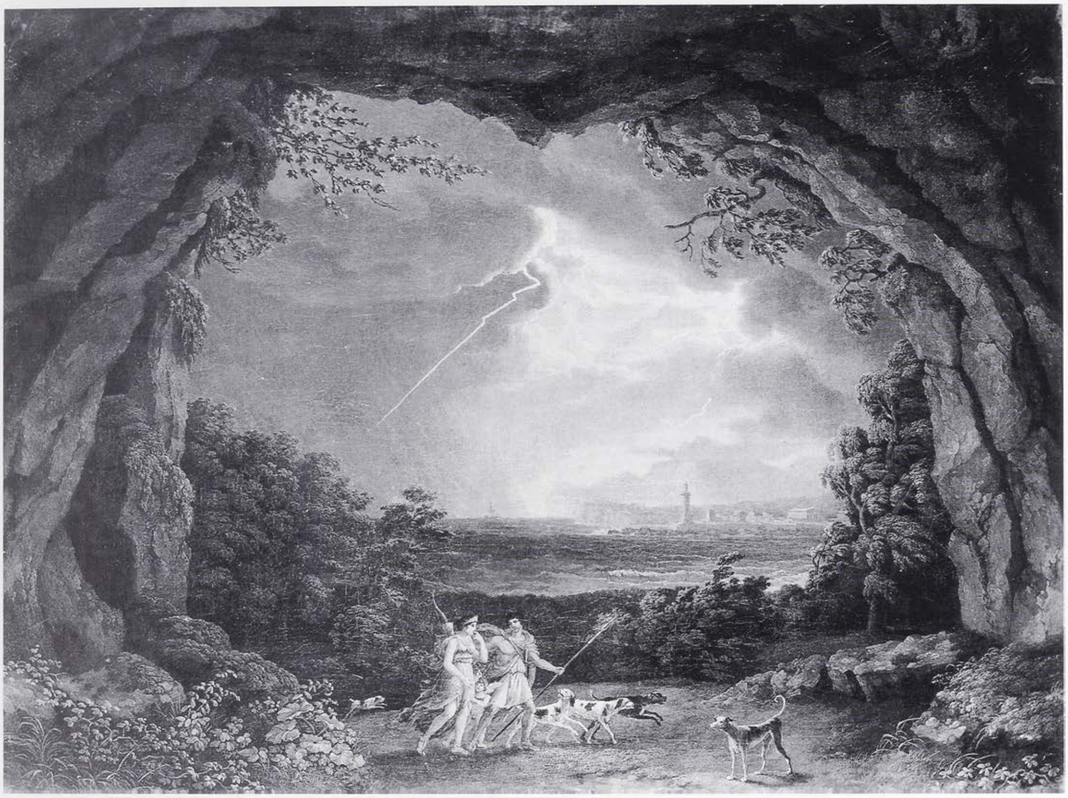
Hackert scheint eine besondere Verbindung zu der Einsiedelei und ihrer Umgebung gehabt zu haben, da er diese während seiner letzten Florentiner Lebensjahre häufiger im Bilde festgehalten hat (vgl. W. Krönig, S. 553f.).

Literatur: Landschaftsstraße 1872, S. 4, Nr. 12. - Eisenmann-Köhler 1902, NM 173. - Reimers 1905, NM 173. - Katalog 1930, S. 30, Nr. 48, Abb. 48. - Katalog 1954, S. 66, Nr. 113. - Katalog 1973, S. 168, Nr. 330, Abb. 330. - Trudzinski 1980, S. 55. - W. Krönig: Die toskanische Periode des Malers Philipp Hackert (1799–1807), in: Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini, Florenz 1984, S. 553, Taf. CLXXXII, Abb. 2. - Trudzinski 1989, S. 65.

34 Aeneas und Dido flüchten vor dem Unwetter in eine Grotte

Leinwand 65 × 88,5
Bez. l. am Felsen: Fillippo Hackert 1804
Angeblich aus dem Besitz der Albrechtlinie des Hauses Hohenzollern, Schloß Reinhartshausen/Rheingau (aber nicht im Versteigerungs-Kat. 1932 bei Graupe, Berlin); Sammlung Dr. R. Möring (Peter Gan), Berlin; erworben 1938 von Dr. Gurlitt, Hamburg.
PNM 676
Entstanden 1804

Dargestellt ist eine Begebenheit aus der Geschichte von Dido und Aeneas, die Vergil in der Aeneis (Buch IV, 160–172) geschildert hat. Auf der Jagd von einem stürmischen Gewitter überrascht, flüchten Dido und Aeneas in eine Grotte. Offenbar zögert die Königin von Karthago noch, dort Schutz zu suchen, doch hat Amor bereits mit seinem Pfeil auf ihr Herz gezielt. Die von Juno, der Göttin der Ehe, vom Himmel herabgesandten Blitze sollen das aus der Liebesbeziehung zwi-



34

schen Dido und Aeneas erwachsende Unheil ankündigen.

Die Komposition mit dem Blick aus dem Innern einer Höhle, deren Eingang gleichzeitig Bildumrahmung ist, in eine ferne Landschaft hat der Künstler bereits 1781 ebenfalls in Zusammenhang mit einem antiken Thema gefunden (Landschaft mit Szene eines antiken Festes; Leningrad, Ermitage). Obwohl es sich um eine „ideale Landschaft" handelt, scheint Hackert hier eine häufig dargestellte und wohl von zahlreichen nordischen Malern aufgesuchte Höhle bei Subiaco wiedergegeben zu haben. Vgl. z.B. die Radierung von Carl Frommel „Höhle bei Subiaco, 1815" (Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, Kat. Nr. 59). Unmittelbare Vorbilder für die Komposition waren sicherlich ähnliche Gemälde von Joseph Vernet (vgl. z.B. F. Ingersoll-Smouse: Joseph Vernet, Peintre de Marine 1714–1789, Paris 1926, Abb. 467, 635, 696, 1158, 1301). Letztlich geht die Bildkomposition auf niederländische Vorbilder zurück, für deren Erfindung wohl Josse de Momper d.J. verantwortlich ist, der während seiner Italienreise offensichtlich auch die Höhle bei Subiaco aufgesucht hat. Der pflanzenbewachsene Doppelbogen kann als Charakteristikum für diese Höhle gelten. Die in der Ferne dargestellte Stadt mit dem mächtigen Leuchtturm soll das antike Karthago wiedergeben.

Literatur: G. v.d. Osten, Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 238. – Katalog 1954, S. 66, Nr. 114. – E. W. Braun: „Dido", in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 1454 ff., Abb. 6. – Katalog 1973, S. 168, Nr. 331, Abb. 331. – A. Pigler: Barockthemen, Bd. II, Budapest 1974[2], S. 289. – Trudzinski 1980, S. 55. – Trudzinski 1989, S. 65.

Ausstellungen: Kleid und Bild. Mode und Malerei, Klassizismus bis Art deco, Landesgalerie Hannover 1983/1984, Kat. Nr. K2. – Heroismus und Idylle. Landschaft um 1800, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1984, S. 108 f., Kat. Nr. 39, Abb. 39.

Hamilton, Franz de (?)

tätig an den deutschen Fürstenhöfen etwa 1660–1702 (?)

Franz de Hamilton trat 1661 in Cleve in die Dienste des Kurfürsten von Brandenburg und ging nach Potsdam, wo er bis 1671 blieb. Von 1672–1674 war er am Hofe in Hannover tätig und zog dann nach Süddeutschland und wahrscheinlich nach Wien. 1683 wurde er vom Bayerischen Kurfürsten zum Hofmaler ernannt. Obwohl er das Amt nur bis 1689 innehatte, ist er noch 1695 in München nachweisbar. Seit 1693 scheint er auch in Augsburg tätig gewesen zu sein, wo er noch 1701 und 1702 in Steuerakten erwähnt wird.

35 Die Atelierwand (Quodlibet)

Leinwand 67,5 × 59,5
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 242
Entstanden nach 1716

Es handelt sich um ein Trompe-l'oeil-Bild (franz. „Augentäuschung"), bei dem die Irreführung des Auges durch naturalistische Genauigkeit, perspektivische Mittel und Schattengebung bewußt angestrebt wird. Die äußerste Steigerung dieses Darstellungstyps ist das im späten 17. Jahrhundert entwickelte „Quodlibet" (lat. „was beliebt"), das ein zufälliges Beieinander beliebiger Dinge wie beschriebener oder gedruckter Zettel, Spielkarten und Briefkuverts zeigt, die meist an ein täuschend gemaltes Holzbrett gesteckt oder angeheftet sind.

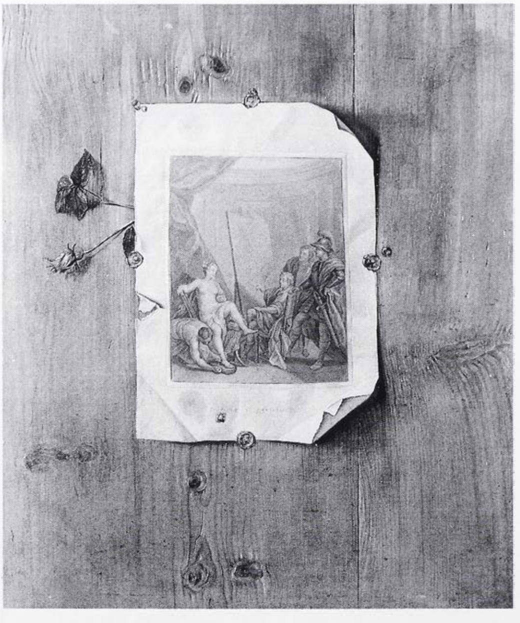
Der auf diesem Bild mit Wachs an der Holzwand befestigte Kupferstich gibt die Geschichte des Apelles und der Campaspe wieder. Alexander der Große hatte seinen Hofmaler Apelles beauftagt, seine schöne Geliebte Campaspe nackt zu malen. Als Alexander bemerkte, daß Apelles sich in Campaspe verliebt hatte, machte er ihm seine Geliebte großzügig zum Geschenk.

Der gemalte Stich des Quodlibet zeigt seitenverkehrt einen Kupferstich von Louis Surugue, den dieser nach einem Gemälde von Nicolas Vleughel (Paris, Musée du Louvre) geschaffen hat, das der Maler 1716 als „morceau de réception" (Aufnahmestück) bei der Académie Royal eingereicht hatte. Durch den damit gesicherten „terminus post quem" für das Quodlibet wird die Autorschaft Franz de Hamiltons in Frage gestellt. C. Schuchhardt zufolge war das Bild „F. de Hamilton 1675" bezeichnet, während Georg Kestner in dem handschriftlichen Verzeichnis von 1867 schreibt, es sei von der Hand des „Georg Hamilton". Daß Franz de Hamilton über das Jahr 1702 hinaus als Maler tätig war, konnte bis heute nicht nachgewiesen werden. Er hat jedoch während seiner Tätigkeit am Hofe zu Hannover vergleichbare Trompe-l'oeil-Gemälde geschaffen (heute im Besitz SKH Ernst August Prinz von Hannover), welche die Zuschreibung des Quodlibets an ihn unterstützen. Das einzige Mitglied der Malerfamilie mit dem Vornamen Georg (Johann Georg Hamilton) stand um 1716 in Wien im Dienste des Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg und war offensichtlich in erster Linie Tiermaler.

Literatur: Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 207. – Thieme-Becker XV, 1922, S. 552. – Katalog 1954, S. 67, Nr. 118. – H. Seiler: Bilder zu Leibniz' Zeit am hannoverschen Hof, in: Leibniz. Sein Leben – sein Wirken – seine Welt, hg. von W. Totok und C. Haase, Hannover 1966, S. 136. – Seiler 1969, S. 255, Abb. S. 183. – Bénézit 5, 1976, S. 378. – Trudzinski 1980, S. 55. – Trudzinski 1989, S. 65.

Ausstellungen: Preußen. Versuch einer Bilanz, Gropiusbau Berlin 1981, Bd. 1, S. 97, Kat. Nr. 5/9.

35



Hauck, Jacob

tätig in Bad Homburg und Mannheim

Jacob Hauck wird urkundlich 1736 als in Bad Homburg vor der Höhe lebend erwähnt. Später soll er als kurpfälzischer Hofmaler in Mannheim tätig gewesen sein.

36 Bürgermeister Johannes Laurentius vom Jemgumerkloster

Leinwand 29,2 × 25,2
Rücks. in zeitgenössischer Schrift: Johannes Laurentius/von/Jemgumer Closter/J: V: D: Stadtmeister Ætat: 84/J. D. Hauck/pinxit 1759
Erworben 1921 von Revierförster Bernhard in Altenschönbach bei Wiesentheid.
PAM 747
Entstanden 1759



36

Johannes Laurentius vom Jemgumerkloster wurde am 7.5.1676 als Sohn des Heinrich Sibaeus, des ersten Trägers des Namens vom Jemgumerkloster, in Schwäbisch Hall geboren. Heinrich Sibaeus hatte sich den Namen „vom Jemgumer Kloster" wahrscheinlich zugelegt, da sein Großvater Heinrich Gerdes um 1616 bis 1638 das große gräfliche Domänengut „Jemgumer Kloster" (Ostfriesland) als Pächter besaß. Johannes Laurentius vom Jemgumerkloster war Doktor beider Rechte, Ratsherr und Städtmeister (Bürgermeister) von Schwäbisch Hall. Er heiratete 1698 Catharina Magdalena Engelhardt. Anläßlich seiner goldenen Hochzeit und seines gleichzeitigen 50jährigen Amtsjubiläums ließ er 1748 eine Denkmünze (Emden, Ostfriesisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1063) prägen. Er starb im Jahre 1761 (vgl. Quellen und Forschungen zur ostfriesischen Familien- und Wappenkunde 1977, S. 87; Upstalsboom-Blätter 1916, S. 75–78).

Heimbach, Wolfgang

Ovelgönne/Oldenburg um 1615 – nach 1678 Münster (?)

Nach der „Oldenburgischen Chronica" des Johann Just Winkelmann kam der taubstumme Wolfgang Heimbach auf Empfehlung des Grafen von Oldenburg zunächst in die Lehre eines ungenannten Malers und erfuhr seine weitere Ausbildung in der ersten Hälfte der 30er Jahre in den Niederlanden, wahrscheinlich in Amsterdam. Der Einfluß der Amsterdamer Gesellschaftsmaler Anthonie Palamedesz und Willem Cornelisz Duyster wird in seinem Werk nachhaltig deutlich. Zwischen 1640 und 1651 hielt sich Heimbach in Italien auf, wo er für seine Nachtstücke neue Anregungen aus Arbeiten des Gerard van Honthorst erhielt und vor allem von der Malerei Carlo Saracenis und Domenico Fetis beeinflußt wurde. In Rom und Florenz arbeitete er für die Familien Pamphilij, Borghese und Medici. 1651 war er für den Reichsfürsten Octavio Piccolomini in Böhmen tätig. Über Brüssel kehrte er 1652 nach Ovelgönne zurück und wurde versuchsweise von Graf Anton Günter von Oldenburg in Dienst genommen. Von 1653 bis 1662 hielt sich Heimbach als Hofmaler König Friedrichs III. von Dänemark in Kopenhagen auf. Seit 1665 war er wieder in oldenburgischen Diensten und von 1669 bis zu seinem Tode als Hofmaler für den Fürstbischof von Münster, Christoph Bernhard von Galen tätig. Heimbach schuf nicht nur Porträts, Gesellschaftsbilder und Genredarstellungen, sondern auch Stilleben, Landschaften und Repräsentationsbilder.



37

37 IM WIRTHAUS
Eichenholz 30,5 × 21,2 (oval)
Aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 im Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 794
Entstanden um 1660

Die Wiedergabe der künstlichen Beleuchtung, vor allem die dunkle Rückenfigur, die eine Lichtquelle verdeckt, welche die Gesichter der anderen Personen erhellt, gehen wohl auf den unmittelbaren Einfluß von Gemälden des Gerhard van Honthorst zurück. 1977 befand sich im Bremer Kunsthandel eine Kopie des Gemäldes in hochrechteckigem Format (vgl. 7. Bremer Gemälde-Auktion, Galerie Klaus Ziemann, 3. Okt. 1977, S. 19, Nr. 99, Abb. S. 38).

Literatur: Katalog 1802/3, II, Nr. 147. – Molthan 1844, S. 156, Nr. 8. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal I, Berlin 1863, S. 569, Nr. 4. – Landschaftsstraße 1872, S. 57, Nr. 310. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 278. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 182. – Reimers 1905, AM 145. – Thieme-Becker XVI, 1923, S. 281. – V. C. Habicht: Der niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930, S. 294. – Katalog 1930, S. 32, Nr. 52, Abb. 52. – G. Göttsche: Wolfgang Heimbach. Ein norddeutscher Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1935, S. 75, Nr. 37, Abb. 50. – Katalog 1954, S. 68 f., Nr. 122. – H. W. Grohn: Wolfgang Heimbach, in: Kindlers Malerei-Lexikon III, Zürich 1966, S. 126. – H. Jung: Bier – Kunst und Brauchtum, Dortmund 1970, Abb. S. 148. – Bénézit 5, 1976, S. 465. – G. Adriani: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977, S. 133, Abb. 129. – Trudzinski 1980, S. 55. – H. F. Schweers: Genrebilder in Deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 140. – Trudzinski 1989, S. 66.

Ausstellungen: Aufgang der Neuzeit, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1952, S. 28, Kat. Nr. G 15.

HEINSIUS, JOHANN ERNST

Hildburghausen 1740 – 1812 Orléans

Johann Ernst Heinsius wurde 1740 in Hildburghausen geboren. Seine Ausbildung erfuhr er wahrscheinlich in Holland. Danach war er längere Zeit in Deutschland tätig und schuf 1765/66 für das fürstliche Residenzschloß in Rudolstadt



38

Supraporten im französischen Stil. Anschließend ging er nach Utrecht und 1771 nach Lille. 1772 wurde er fürstlicher Kabinettmaler in Weimar und Konservator der Großherzoglichen Gemälde-Galerie. Er unterbrach seinen Aufenthalt in Weimar 1774, um durch Nord-Frankreich zu reisen. Von 1779 an hielt er sich in Paris auf und wurde Hofmaler der Töchter Ludwigs XV. Vor Ausbruch der französischen Revolution war er wahrscheinlich nochmals kurze Zeit in Weimar, kehrte aber bald nach Paris zurück und flüchtete von dort aus nach Orléans, wo er 1812 verstarb. J. E. Heinsius schuf hauptsächlich Bildnisse für fürstliche Auftraggeber.

38 JUNGER MANN MIT SPAZIERSTOCK
Leinwand 80 × 60 (oben halbrunder Abschluß)
Bez. o.l.: J. Heinsius. pinxit./1770.
Seit 1938 Reichsbesitz; 1966 Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (Nr. 1712)
PAM 957
Entstanden 1770

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert. Das Bildnis ist nicht bei Ch. Oulmont (J.-E. Heinsius, 1740–1812. Peintre de Mesdames de France, Paris 1913) aufgeführt.

Herneisen, Andreas (?)

Nürnberg 1538 – Nürnberg 1610

Andreas Herneisen wurde gegen 1562 Meister in Nürnberg. Er arbeitete 1562 an der Triumphpforte für Kaiser Maximilian II. mit und schuf um 1567/68 Fresken im Chor der Kirche von Aldersbach. 1575 war er an Dekorationsarbeiten für ein Turnier in Stuttgart beteiligt. Im Jahre 1578 siedelte er nach Würzburg über und gab im darauffolgenden Jahr sein Bürgerrecht in Nürnberg auf. Er scheint jedoch aufgrund der zwischen 1565 und 1582 geschaffenen Porträts mehrerer Nürnberger Schützenmeister weiterhin Kontakt zu seiner Heimatstadt gepflegt zu haben. Wohl im Zusammenhang der Neubemalung und Vergoldung des Schönen Brunnens in Nürnberg erhielt er 1587 erneut das Bürgerrecht in dieser Stadt. 1590/92 schuf er in Stuttgart für Herzog Ludwig von Württemberg Jagdbilder im ehemaligen Lusthaus sowie mehrere Porträts. In Würzburg war er wieder in den Jahren 1608/09 im Zusammenhang mit der Ausmalung der Gewölbe und der Vierung des Domes tätig. A. Herneisen war mit Hans Sachs befreundet, von dem er mehrere Bildnisse schuf.

39 Bildnisdiptychon Hans und Anna Kentz

Holz, 30,5 × 20 (ohne Rahmen)
39,5 × 30 (mit Rahmen)
Erworben 1872 für die Historische Sammlung (HS 813); seit 1889 Landesgalerie.
PAM 715
Entstanden 1579

Das Bildnisdiptychon wurde zunächst als „fränkisch 16. Jahrhundert" bezeichnet und später der „Cranach-Schule" zugewiesen. Die frühere Einordnung in den fränkischen Bereich trifft mit aller Wahrscheinlichkeit zu, denn es handelt sich bei den Dargestellten um ein Nürnberger Ehepaar. Hans Kentz und Anna Ruedin heirateten nach dem „ältesten Ehebuch der Pfarrei St. Sebald in Nürnberg" (Nürnberg 1949, S. 62, Nr. 1966) am 3. November 1534. Anna Ruedin gehörte zu einer angesehenen Nürnberger Familie, die zwei Rüden als redendes Symbol in ihrem Wappen führten. Der bedeutendste zeitgenössische Träger dieses Namens in Nürnberg war Plato Ruedt (gest. 1579), „eines hohen Raths Syndiucus", dessen verwandtschaftliche Beziehung zu der Dargestellten jedoch noch nicht ermittelt ist (frdl. Auskunft von N. Götz, Nürnberg, Brief vom 2.7.1980). H. G. Gmelin (mdl.) vermutet, daß der Nürnberger Maler Andreas Herneisen die Gemälde schuf, der u.a. zwischen 1565 und 1582 vierzehn mit seinem Monogramm bezeichnete Porträts der Nürnberger Schützenmeister ausführte.



39

Das Bildnisdiptychon ist in seinem ursprünglichen Zustand erhalten. Die originalen Rahmen weisen auf jeweils drei Seiten folgende Inschriften auf: „ALS MAN 1579. ZAHLT WAR ICH/HANS KENTZS. . . . IAR/ALT VND HETT DIESE GESTALT" und „ALS MAN 1579 ZALT WAR ICH/ANNA KENTZIN. 76 IAR/ALT VND HETT DIESE GESTALT." Die Rahmen der beiden Bildnisse sind miteinander durch Scharniere verbunden, die Gemälde können folglich zu einem Porträtskasten zusammengeklappt und mittels der originalen Öse und des Hakens verschlossen werden. Die Rückseiten sind monochrom schwarz bemalt.

Die Gattung des zu einem Kasten verschließbaren Porträtdiptychons hat ihren Ursprung am Beginn der Porträtmalerei in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden. In Deutschland sind die frühesten zu einem Diptychon verbundenen Ehepaarbildnisse von der Hand Albrecht Dürers. Sie führen hier eine lange Reihe des in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts äußerst beliebten Typus an (vgl. A. Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990). Das Diptychon des Hans und der Anna Kentz gehört zu den späten Ausläufern dieser vor allem beim Bürgertum der mittelrheinischen und oberdeutschen Freien und Reichsstädte beliebten Porträtgattung.

Hirschmann, Johann Leonhard

Nürnberg 1672 – 1750 Nürnberg

Johann Leonhard Hirschmann war in Nürnberg als Porträtmaler und Radierer tätig. Möglicherweise wurde er durch einige Bildnisse, die Sir Godfrey Kneller (Gottfried Kniller) während seines Aufenthaltes im Jahre 1675 in Nürnberg schuf, angeregt, zu dem damals bedeutendsten Porträtmaler Englands in die Lehre zu gehen. Um 1704 hielt er sich nachweislich in London auf. Seine Bildnisse aus dieser Zeit stehen denen Knellers so nahe, daß eine Lehrer-Schüler-Beziehung vorausgesetzt werden kann.

40 Georg II. von England als Prince of Wales

Leinwand 100 × 69, damals oval (beschnitten?), zum Rechteck ergänzt
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 90
Entstanden um 1704/06

Der Sohn Georgs I. von England, Georg II. August wurde am 10. November 1683 in Herrenhausen (heute Hannover) geboren und verstarb am 25. Oktober 1760 in London. Seit 1727 war er gleichzeitig Kurfürst von Hannover und König von Großbritannien und Irland. Georg Kestner, aus dessen Porträtsammlung das Bildnis stammt, bezeichnete den Dargestellten fälschlicherweise als Prinz Friedrich August, Sohn des Kurfürsten Ernst August.

Das traditionell als Werk des Sir Godfrey Kneller angesehene Bildnis wurde von J.D. Stewart aufgrund eines 1706 datierten Stiches von John Smith (1652 (?) – 1742) nach einem Gemälde von Johann Leonhard Hirschmann letzterem zugewiesen. Allerdings scheint der Stich auf eine Variante des Porträts zurückzugehen, da hier der Dargestellte in knapperem Ausschnitt und ohne den hermelinbesetzten Mantel wiedergegeben ist. Die Vermutung G. von der Ostens (Katalog 1954), daß das Porträt des Prinzen möglicherweise mit der am 11.7.1708 stattgefundenen Schlacht von Oudenaarde zusammenhängt, wird dadurch unwahrscheinlich. Stewart glaubt fälschlicherweise, daß sich das Porträt der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover im Herrenhausen-Museum Hannover befindet.



40

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 181. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 327. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 268. – Thieme-Becker XX, 1927, S. 598 (fälschlich: Georg I.). – Katalog 1954, S. 77, Nr. 149. – J.D. Stewart: Early Georgian Portraits: in: The Burlington Magazine CXX, 1978, S. 764 f., Abb. 43. – Ders.: Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait, Oxford 1983, S. 80.

Kauffmann, Angelica

Chur 1741 – 1807 Rom

Die frühbegabte Tochter des aus Schwarzenberg in Vorarlberg stammenden Malers Joseph Johann Kauffmann erregte mit ihren künstlerischen und musikalischen Fähigkeiten bereits als Kind Aufsehen. Schon im Alter von sechs Jahren arbeitete sie mit ihrem Vater zusammen. Während einer gemeinsamen Italienreise (1762–1766) kopierte



41

Angelica die bedeutendsten Gemälde berühmter Italiener. Aufgrund ihrer vielseitigen Sprachkenntnisse und ihrer liebenswürdigen Persönlichkeit war sie bald Mittelpunkt der Kolonie ausländischer Künstler in Rom. 1766 siedelte sie auf Drängen der Lady Wentworth nach London über und wurde dort mit Aufträgen überhäuft. 1781 heiratete sie in zweiter Ehe den venezianischen Maler Antonio Zucchi und kehrte bald darauf nach Italien und schließlich nach Rom zurück, wo sie bis zu ihrem Tode wieder im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens stand. Sie malte Historien, mythologische Motive, Themen der zeitgenössischen Dichtung, Altarbilder und Porträts.

41 JULIANE VON KRÜDENER MIT IHREM SOHN PAUL

Leinwand 64 × 53,8
Erworben 1929 von der Galerie Dr. Rothmann, Berlin.
PAM 913
Entstanden um 1785

Alter Titel: Mutter und Sohn

Bei einer Restaurierung 1950/51 kam unter neuerer Übermalung das Kind zum Vorschein. Im Vergleich mit dem Bildnis der Barbara Juliane Baronin von Krüdener mit ihrem Sohn Paul von Angelica Kauffmann (Paris, Louvre, datiert 1786) kann sowohl die Zuschreibung als auch die Identifizierung der Dargestellten als gesichert gelten. Während im Pariser Bildnis der Sohn Paul als Amorknabe mit Bogen und Pfeilen allegorisch verkleidet erscheint, sollen in unserem Porträt die beigefügten Attribute Weintrauben und Weinlaub ihn wohl als Dionysosknaben darstellen. Da Paul als einziger Sohn Anfang 1784 geboren wurde, muß das Bildnis etwas früher als bisher datiert werden – um 1785.

Juliane von Vietinghoff gen. Scheel (1764–1824) wurde 1782 mit dem in russischen Diensten stehenden Diplomaten Baron Burchard Alexis Constantin von Krüdener vermählt. 1801 besuchte sie Madame de Staël in Coppet, später ging sie nach Paris, Süddeutschland und in die Schweiz, wo sie als Bußpredigerin auftrat. Im Zusammenhang der „Heiligen Allianz" zwischen dem Zaren Alexander I. von Rußland, Franz I. von Österreich und dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. soll sie als Beraterin auf den russischen Zaren Einfluß genommen haben. Beschäftigt mit ihrem Vorhaben, auf der Krim eine geistliche Kolonie zu gründen, verstarb sie dort im Jahre 1824. Sie schrieb den autobiographischen Roman „Valérie ou lettres de Gustave à Ernest de G." (1803).

Literatur: Katalog 1930, S. 38, Nr. 63, Abb. 63 (ohne Kind). – Katalog 1954, S. 74, Nr. 139. – W. v. Hueck: Genealogisches Handbuch der freiherrlichen Häuser. Stammfolge des Geschlechts der Barone v. Krüdener (Kruedener), Limburg a. d. Lahn 1975, S. 235 f., Farbabb. vor S. 225. – S. Hammer: Angelica Kauffman, Vaduz 1987, S. 92, Farbabb. S. 93.

Ausstellungen: Angelika Kaufmann und ihre Zeitgenossen, Bregenz und Wien 1968/69, Kat. Nr. 31, Abb. 19. – Paare. Im Blickpunkt 12, Landesgalerie Hannover 1981, S. 3, Abb.

KESTNER, GEORG

Hannover 1774 – 1867 Hannover

Georg Kestner ist der älteste Sohn des Johann Christian Kestner und seiner Frau Charlotte, geb. Buff, die als Gestalt der Lotte in Goethes „Werther" verewigt wurde. Er war königlicher Archivrat und Bankier in Hannover. Wie sein berühmter



42

Bei dem Dargestellten handelt es sich um Adolphus Frederick, Herzog von Cambridge, den jüngsten Sohn König Georgs III. von England (1774–1850), der um 1802 Stadtkommandant, von 1816–1831 Generalstatthalter und daraufhin bis 1837 Vizekönig von Hannover war.
Kestner hat ein Stich von C. F. Hornemann (Historisches Museum Hannover) als Vorlage für sein in Pastell gemaltes Porträt gedient. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach um 1802/4 entstanden, als der junge Herzog Stadtkommandant von Hannover war. Kestner hielt sich treu an die Vorlage, er änderte lediglich die Uniform.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 27. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 290. – Thieme-Becker II, 1908, S. 98. – Thieme-Becker VII, 1912, S. 518f. – M. Jorns: Von der Gemäldesammlung des Archivrats Georg Kestner in Hannover, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 1938, 33–36. – Katalog 1954, S. 23f. – Familie Kestner aus Hannover, Bilder – Autographen – Erinnerungsstücke. 14. Sonderausstellung Niedersächsisches Heimatmuseum, Hannover 1961 (Einleitung und Stammbaum).

Bruder August legte er eine umfangreiche Gemäldesammlung an, die 500 Einzelstücke umfaßte. Sein besonderes Interesse galt historischen Persönlichkeiten, deren Porträts er in Gemälden und Stichen sammelte.

42 Herzog Adolf Friedrich von Cambridge

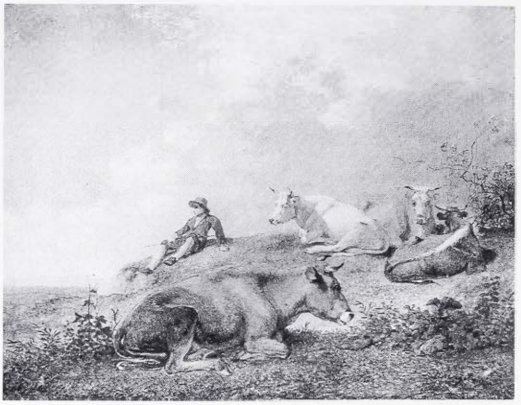
Pastell auf Pergament 35 × 27,6 (oval)
Bez. auf der Rückseite: „Von G. Kestner dessen Lehrer Mr. Arichal war".
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 251
Entstanden um 1802/4

Wie aus der rückwärtigen Inschrift des Pastell-Bildnisses hervorgeht, kopierte Georg Kestner unter Anleitung des englischen Malers Francis Arichal, der nach seiner Ausbildung in London 1786 in Hamburg als Schöpfer von Miniaturporträts in Pastell nachgewiesen ist und aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Hannover tätig war, gestochene Bildnisse berühmter Persönlichkeiten in dieser Technik.

Klengel, Johann Christian

Kesselsdorf bei Dresden 1751 – 1824 Dresden

Johann Christian Klengel, Sohn eines Mälzers und Bierbrauers, trat zunächst bei einem Buchbinder in die Lehre. Bereits mit 13 Jahren besuchte er den Unterricht bei dem Direktor der Dresdener Zeichenakademie, Charles Hutin, und bei Christian Gottlob Mietzsch. Gefördert von dem Generaldirektor der sächsischen Kunstakademie, Christian von Hagedorn, studierte er die Perspektive bei Bernardo Bellotto und wurde 1765 Schüler des Hofmalers und Akademieprofessors Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Unter seiner Anleitung entschied sich J. Chr. Klengel für die Landschafts- und Tiermalerei. Bereits mit 26 Jahren wurde er zum Mitglied der Dresdener Akademie und im Jahre 1786 zum Ehrenmitglied der Berliner Kunstakademie ernannt. 1790 trat er mit finanzieller Unterstützung des sächsischen Staates eine knapp zweijährige Italienreise an, die jedoch keinen wesentlichen Einfluß auf sein Schaffen hatte. J. Chr. Klengel verband Erfahrungen aus dem Studium der holländischen Landschaftsmalerei unter dem Einfluß der Naturaufnahmen Adrian Zinggs und der Idyllenmalerei



43

Salomon Geßners mit einem neuen Verhältnis zu Natur und Wirklichkeit. Aufgrund seines besonderen Interesses für Lichtverhältnisse und atmosphärische Stimmungen im Wechsel der Tageszeiten wurde er zu einem Vorläufer der romantischen Malerei.

43 VIEH AUF DER WEIDE
Leinwand 23,2×29,8
Bez. u.r.: Klengel 1813
1914 Slg. Paul Delaroff, Berlin; erworben 1930 von der Galerie Blumenreich, Berlin.
PAM 921
Entstanden 1813

Literatur: Kunsthistorische Studien 3, 1931, S. II, Nr. 6, S. 3, Nr. 10, Abb. 43. – Katalog 1954, S. 77, Nr. 145. – Katalog 1973, S. 248f., Nr. 520, Abb. 520. – H. W. Grohn: Die Niedersächsische Landesgalerie in Hannover, in: Die Kunst und das schöne Heim 90, 1978, S. 212, Farbabb. 3. – Trudzinski 1980, S. 58. – H. W. Grohn: Die Niedersächsische Landesgalerie in Hannover, in: Museumsbesuche II, hrsg. von A. Wagner, München 1981, S. 120, Farbabb. 3. – Trudzinski 1989, S. 69.

44 ARKADISCHE LANDSCHAFT
Eichenholz 28,5×37,8
Bez. u.l.: Klengel
Ehemals in englischem Privatbesitz (?); erworben

44





45



46

1938 von der Galerie Dr. W.A. Luz, Berlin.
PAM 931
Entstanden Anfang des 19. Jahrhunderts

Literatur: Katalog 1954, S. 77, Nr. 146. - Katalog 1973, S. 249, Nr. 521, Abb. 521. - Trudzinski 1980, S. 58. - Trudzinski 1989, S. 69.

Ausstellungen: Il settecento a Roma, Rom 1959, S. 135f., Kat. Nr. 319.

45 ITALIENISCHE LANDSCHAFT
Leinwand auf Pappe 37,5 × 54
Bez. u.l.: Klengel 1824
Erworben 1927 von der Galerie Kühl, Dresden.
PAM 903
Entstanden 1824

Literatur: Katalog 1930, S. 41, Nr. 68, Abb. 68. - Katalog 1954, S. 77, Nr. 147. - Katalog 1973, S. 249, Nr. 522, Abb. 522. - Trudzinski 1980, S. 58. - Trudzinski 1989, S. 69.

Ausstellungen: Zwei Jahrhunderte deutscher Landschafts-Malerei, 1700–1900, Nassauisches Landesmuseum Wiesbaden 1936, S. 29, Nr. 336.

KNIEP, CHRISTOPH HEINRICH - zugewiesen

Hildesheim 1755 (?) - Neapel 1825

Christoph Heinrich Kniep erhielt seinen ersten Unterricht bei den mit ihm verwandten Hannoveraner Künstlern Johann Friedrich und Johann Georg Ziesenis. Anschließend verdiente er in Hamburg seinen Lebensunterhalt mit Porträtzeichnungen und trat in Kontakt mit Friedrich Gottlieb Klopstock, Matthias Claudius, Johann Heinrich Voß und dem dänischen Maler Jens Juel. Von Kassel, wo er mit der Familie Tischbein befreundet war, ging Kniep zunächst nach Lübeck und anschließend nach Berlin. Dort fand er in dem Fürstbischof von Ermland Kraschinsky seinen Mäzen, der ihm die Mittel für eine Italienreise zur Verfügung stellte. Kraschinsky starb jedoch kurz nach Knieps Ankunft in Rom 1782, und so mußte der Maler sich seinen Unterhalt mit Veduten, die er in Bleistift, Sepia oder Aquarell ausführte, verdienen. Bald wandte er sich nach Neapel, wo ihm Wilhelm Tischbein und Jacob Philipp Hackert Aufträge verschafften. Tischbein vermittelte ihm im März 1787 auch die Bekanntschaft mit Goethe, der den Maler als Reisebegleiter mit nach Sizilien nahm, wo er für ihn Landschaftsstudien anfertigte. Wie Kniep mit großer Sachlichkeit und detaillierter topographischer Genauigkeit die gesehene und erlebte Landschaft wiedergab, so lieferte er auch sorgfältige Zeichnungen für naturwissenschaftliche und archäologische Fachbücher. Die künstlerische Bedeutung dieser Werke ist gering. Nur die Porträts der Frühzeit ragen aus Knieps Werk heraus.

46 DAS FRIGIDARIUM DER GROSSEN THERMEN DER VILLA ADRIANA BEI TIVOLI
Öl auf Papier (1938 Doublierung durch Sperrholz ersetzt) 74,5 × 103,5
Erworben 1929 von G. v. Schlieben, Hannover.
PNM 573
Entstanden Ende des 18. Jahrhunderts

Alter Titel: Antike Ruinen (Villa Adriana?)

Das Gemälde wird traditionell Christoph Heinrich Kniep zugeschrieben, jedoch gibt es keine Anhaltspunkte, worauf sich diese Zuweisung begründen könnte. Bis heute sind von dem Künstler Landschaften in Bleistift, Sepia oder Aquarell bekannt. Er hat jedoch Thieme-Becker zufolge nachweislich Porträts auch in Öl gemalt. Auf seinem Selbstbildnis (Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum) hat er am unteren Bildrand eine Palette mit Pinseln hinzugefügt, die ihn wohl eindeutig auch als Ölmaler ausweisen sollen. Für die von Kniep in Italien verbrachte Zeit gibt es jedoch keinen Hinweis mehr, daß er auch Gemälde in Öl geschaffen hat. Obwohl die bis ins Detail genaue topographische Wiedergabe des Frigidariums der Großen Thermen in der Villa Adriana, die fast exakt die heutigen Gegebenheiten widerspiegelt (frdl. Hinweis und Foto von H. Manderscheid; vgl. auch W. Heinz: Römische Thermen. Badewesen und Badeluxus im römischen Reich, Zürich – München 1983, Abb. 96), der „Veranlagung Knieps zu Sachlichkeit und detaillierter topographischer Genauigkeit" nahekommen würde (Faltblatt zur Ausstellung: Christoph Heinrich Kniep. Goethes Begleiter nach Sizilien, Düsseldorf 1980), ist die lockere duftige Malweise der Pflanzen im Vergleich mit den Sepiazeichnungen und Aquarellen nicht typisch für den Künstler (frdl. Hinweis von Chr. Florack-Kröll, Brief vom 7.3.1989).

Die Villa Adriana bei Tivoli mit ihren zum Teil noch verhältnismäßig gut erhaltenen Gebäudekomplexen war Ende des 18. Jahrhunderts ein äußerst beliebtes Motiv ausländischer Künstler; es wurde u.a. durch Johann Martin von Rohden mehrmals dargestellt (vgl. R. J. Pinnau: Johann Martin von Rohden, 1778–1868. Leben und Werk, Bielefeld 1965, S. 48, Kat. Nr. G 5, G 43 und VG 52). Ebenso war es in dieser Zeit allgemein üblich, Ölgemälde oder -studien auf Papier anzufertigen (vgl. u.a. die Beispiele von J. M. von Rohden bei R. J. Pinnau, a.a.O.); u.a. hat auch Joseph Anton Knip von seiner Italienreise 80 Ölstudien auf Papier mitgebracht (vgl. D. Coekelberghs: Knip at Bois-le-Duc, in: Burlington Magazine 120, 1978, S. 190). Im Hinblick auf die Ähnlichkeit der Namen könnte man vermuten, es läge ein Schreib- oder Lesefehler vor und Kniep sei hier möglicherweise mit Knip verwechselt worden (auch R. J. Pinnau, a.a.O. verwechselte die beiden Künstler, indem sie Kniep die Vornamen von Knip gab). Dies ist allerdings nicht zu belegen, obwohl die Art der Architekturdarstellung durchaus vergleichbar wäre. Jedoch entspricht dem neoklassizistischen Œuvre Knips nicht die weiche duftige Wiedergabe der Natur auf unserem Bild (frdl. Hinweise von H. R. Leppien, Brief vom 21.11.1988; M.M.A. van Boven, Brief vom 28.12.1988; D. Coekelberghs, Brief vom 7.3.1989).

Literatur: Katalog 1954, S. 77f., Nr. 150. – R. Behrens: Christoph Heinrich Kniep, in: Kleine Hannoversche Kunstgeschichte 9, Hannover 1957, Nr. 2. – Katalog 1973, S. 250f., Nr. 526, Abb. 526. – Trudzinski 1980, S. 58. – Trudzinski 1989, S. 69.

Ausstellungen: Hannoversche Maler auf Reisen, Kunstverein Hannover 1954, S. 5, Nr. 1. – Christoph Heinrich Kniep, Landesgalerie Hannover 1957, Nr. 2.

Kobell, Ferdinand

Mannheim 1740 – 1799 München

47 Italienische Landschaft

Hinsichtlich des seit seiner Erwerbung 1925 in den Katalogen der Landesgalerie als Werk des Ferdinand Kobell geführten Bildes siehe PYNACKER, ADAM – Kopie im Katalog „Niederländische Gemälde" (in Vorbereitung).

47





48

48 BAUERNJUNGE
Leinwand 53,3×34,7
Bez. u.r.: G M Kraus
Aus dem Besitz des Herzogs von Anhalt; erworben 1938 von der Galerie Dr. W. A. Luz, Berlin.
PAM 932

Bei der Angabe im Thieme-Becker „Bettelknabe, Amalienstift, Dessau" handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das Gemälde des „Bauernjungen" (Brief von W.A. Luz vom 17.8.1938). Es hat sich nachweislich nie im Besitz der Amalienstiftung befunden (Brief von Wilkendorf vom 24.8.1938), sondern wurde möglicherweise vor dem Ersten Weltkrieg als Eigentum des Herzogs von Anhalt in einer dortigen Ausstellung gezeigt. Die Angabe „Bettelknabe" beruht wohl auf einer falschen Deutung. Das G.M. Kraus zugeschriebene Gemälde „Knabe mit Drehleier" im ehemaligen Besitz der Amalienstiftung (heute Staatliche Galerie Dessau, Standort Museum Schloß Mosigkau, Inv. Nr. 368; vgl. Museumsführer Staatliches Museum Schloß Mosigkau, Dessau-Mosigkau 1982, S. 50, Abb. 34) zeigt das Halbporträt eines Knaben.

Literatur: Thieme-Becker XXI, 1927, S. 450. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 709, Nr. 2 (Bettelknabe, Dessau, Georgengarten). – Katalog 1954, S. 78, Nr. 152.

KRAUS, GEORG MELCHIOR

Frankfurt/M. 1733 – 1806 Weimar

Georg Melchior Kraus war Schüler Johann Heinrich Tischbeins d.Ä. in Kassel. Von 1761–1766 studierte er in Paris bei Jean Baptiste Greuze und François Boucher. 1770 und 1772 führten ihn Reisen in die Schweiz, 1774 nach Norddeutschland. Wohl durch Goethes Vermittlung knüpfte er Kontakte zum Weimarer Hof und wurde 1776 Direktor der neugegründeten herzoglich freien Zeichenschule in Weimar. Dieses Amt hatte er bis zu seinem Tode inne. Zusammen mit dem Schriftsteller und Buchhändler Friedrich Justin Bertuch, seinem ersten Biographen, gab er seit 1786 das „Journal des Luxus und der Moden" heraus. Kraus war auswärtiges Mitglied der Kunstakademien in Wien (seit 1768), Berlin und Kassel (seit 1779) und seit 1780 herzoglich weimarischer Rat. Er schuf Landschafts- und Genregemälde, Bildnisse und war als Radierer tätig.

LAMPI, JOHANN BAPTIST D. Ä.

Romeno/Südtirol 1751 – 1830 Wien

Nach der ersten Ausbildung bei seinem Vater, dem Maler Mattia Lamp, erfuhr Johann Baptist Lampi wahrscheinlich von 1768 bis 1771 in Salzburg von einem Verwandten der Mutter, Peter Anton Lorenzoni, weitere Unterweisung in der Malerei. Kurze Zeit ging er wohl auch bei Franz Nikolaus Streicher in Salzburg und bei Franz Sebald Unterberger in Brixen in die Lehre. Zwischen 1771 und 1773 arbeitete er bei Francesco Lorenzi in Verona und wurde 1773 in die dortige Akademie als Mitglied aufgenommen. Wohl noch in demselben Jahr ging er nach Trient und führte dort mehrere Altarbilder und Porträtaufträge aus. Nach Aufenthalten in Innsbruck (1780) und Klagenfurt (1781/82) siedelte Lampi 1783 nach Wien über, wo er 1786 Professor an der Wiener Akademie wurde. Auf Einladung des polnischen Königs Stanislaus August Poniatowski



49

reiste er 1787 nach Warschau. 1791 lud ihn der Fürst Potjomkin nach Jassy ein. Nach dessen Tod erhielt Lampi einen Ruf von Katharina II. an den Petersburger Hof, wo er zum Mitglied der St. Petersburger Akademie ernannt wurde. 1797 kehrte er nach Wien zurück, nahm seine alte Stelle als Akademieprofessor wieder ein, wurde 1798 in den erblichen Ritterstand erhoben und 1799 zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt. J. B. Lampi hat neben Fresken und Altargemälden hauptsächlich Porträts geschaffen, die größtenteils den internationalen Hofstil des Spätbarocks widerspiegeln, während seine bürgerlichen Bildnisse denen Anton Graffs nahestehen.

49 Frau von Linder und ihr Sohn

Leinwand 84,5 × 68
Geschenk von Dr. Heinrich Ahrens, einem Nachkommen der Dargestellten, Dorf Tirol bei Meran, 1955.
PAM 945
Entstanden um 1785

Die Benennung der Dargestellten als „Frau von Linder und ihr Sohn“ folgt einer Tradition.

Literatur: G. v. d. Osten 1956, S. 15.

Lisiewska, Anna Rosina
verheiratete DE GASC

Berlin 1716 – 1783 Dresden

Anna Rosina Lisiewska wurde 1716 als Tochter des aus Polen stammenden Porträtmalers Georg von Lisiewsky (1674–1746) in Berlin geboren. Zusammen mit ihrer als Malerin berühmteren jüngeren Schwester Anna Dorothea Therbusch und dem Bruder Christian Friedrich Reinhold wurde sie zunächst von ihrem Vater ausgebildet. Sie kopierte vor allem Bildnisse Antoine Pesnes, dessen Kunst ihren Stil nachhaltig beeinflußt hat. Schon im Alter von 14 Jahren malte sie die ersten selbständigen Porträts. Eine Berufung nach Dresden im Jahre 1734 schlug sie aus. 1741 heiratete sie den Maler David Matthieu. Nach dessen Tod ging sie 1756 nach Zerbst und schuf unter anderem 40 Bildnisse für die Schönheitengalerie des Fürsten von Anhalt. 1760 heiratete sie den mit Lessing befreundeten Assessor und späteren Professor am Carolinum in Braunschweig, Ludwig de Gasc. 1764 wurde sie als Hofmalerin nach Braunschweig berufen und 1769 zum Mitglied der Akademie in Dresden ernannt. Anna Rosina Lisiewska war vorwiegend als Bildnismalerin tätig.

50 Selbstbildnis

Leinwand 95,8 × 74,4
Bez. rechts über den Händen: Rosine de Gasc née Liszenska/peintre de la Cour de Se A. S. Msp./le Duc de Brunsvic, peinte/par elle-meme/Brunsvic en 1782.
Aus braunschweigischem Privatbesitz, entweder der Familie Culemann oder der des Erb-Kämmerers von Berlepsch; seit spätestens 1850 im Besitz von Senator Friedrich Culemann, Hannover; erworben 1937 von dessen Enkel, Stadtarchivdirektor Dr. Leonhardt, Hannover.
PAM 930
Entstanden 1782

Bereits von Krankheit gezeichnet schuf Anna Rosina Lisiewska ein Jahr vor ihrem Tode ihr letztes Selbstporträt, in dem sie – die Hände auf dem Schoß übereinandergelegt – den Betrachter mit melancholisch resigniertem Ausdruck anblickt. 15 Jahre zuvor hat die Künstlerin ein vergleichbares Selbstbildnis gemalt, das im Hintergrund eine Allegorie der Vergänglichkeit zeigt (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum).



50

Palette, Pinsel und Farbdöschen auf dem Tisch neben ihr weisen sie als Malerin aus, während das Buch auf ihre Gelehrsamkeit anspielen soll.

Literatur: E. Ferber: Ein Selbstbildnis der Anna Rosina de Gasc im Provinzial-Museum zu Hannover, in: Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover 1, 1927, S. 87, Abb. 114. – Thieme-Becker XXIII, 1929, S. 283. – Katalog 1930, S. 23, Nr. 39, Abb. 39. – L. Goldscheider: Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart, Wien 1936, Abb. 325. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – H. W. Singer, Neuer Bildniskatalog II, Leipzig 1937, S. 126, Nr. 12 200. – Katalog 1954, S. 81, Nr. 162. – Bénézit 6, 1976, S. 696. – Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1980, S. 77. – Trudzinski 1980, S. 60 – H. G. Gmelin: Deutsche Künstlerbildnisse des 18. Jahrhunderts, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1138, Abb. 3. – G. Armenat: Frauen aus Braunschweig, Braunschweig 1986, S. 25f., Abb. S. 24. – Trudzinski 1989, S. 72.

MANSKIRSCH, FRANZ JOSEPH (?)

Ehrenbreitstein 1768 – 1830 Danzig

Franz Joseph Manskirsch, Sohn des Landschaftsmalers Gottfried Bernhard Manskirsch, war seit etwa 1790 als Maler in Köln tätig. 1793 ging er nach London. Obwohl er 1805/06 in die Rheinlande zurückkehrte, um im Auftrag der französischen Exkaiserin Josephine Ansichten von der Gegend um Aachen zu schaffen, beschickte er bis 1819 weiterhin die Ausstellungen der Royal Academy mit seinen Gemälden. 1822 reiste er nach Danzig und lehrte an der dortigen Kunstschule. Nach vorübergehender Tätigkeit 1825 bei Jügel und Prestel in Frankfurt kehrte er für seine letzten Lebensjahre nach Danzig zurück. F. J. Manskirsch schuf Porträts und Landschaften. Zunächst lehnte er sich wie der Vater an niederländische Vorbilder an, wandte sich später – wahrscheinlich durch die englische Landschaftsmalerei beeinflußt – einer wirklichkeitsnahen, romantisierenden Naturschilderung zu.

51



51 ROMANTISCHE LANDSCHAFT

Eichenholz 36 × 50
Bez. u. r.: J. Manskirsch
Erworben 1937 aus der Sammlung Theodor Stroefer, Nürnberg.
PAM 928
Entstanden in den 1780er/1790er Jahren

Die Zuschreibung des Gemäldes an Franz Joseph Manskirsch ist nach gegenwärtigem Forschungsstand nicht eindeutig gesichert. Die Schwierigkeiten ergeben sich aus der Deutung der Signatur „J. Manskirsch". Das „J" weist oben ein stark eingerolltes Ende auf, so daß man den Buchstaben auch als „g" lesen könnte. Wohl aus diesem Grunde wurde im Katalog der Sammlung Stroefer das Landschaftsgemälde dem Vater des Künstlers, Gottfried Bernhard Manskirsch, zugewiesen, zumal J. J. Merlo (Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, hg. von F. Firmenich-Richartz, Düsseldorf 1895, S. 563) erwähnt, daß dieser seine Landschaften zuweilen mit einem „g" vor Manskirsch bezeichnet habe. Franz Joseph Manskirsch signierte sowohl „F. J. Manskirsch" als auch nur „J. Manskirsch", jedoch hat das „J" dann, soweit bisher nachgewiesen, oben stets eine deutliche Spitze. Die Signatur mit eingerolltem „J" könnte er nur bei frühen Werken angebracht haben. Gerade diese stehen aber den Landschaften des Vaters so nahe, daß sie von dessen Arbeiten stilistisch kaum zu unterscheiden sind. J. Krueger, die die erwähnte Problematik der Signatur ausführlich behandelt hat (Katalog der Gemälde bis 1900, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 296f.), zieht für zwei mit einem eingerollten „J" signierte Gemälde in Bonn den in den Bonner Hofkalendern erwähnten Johann Manskirsch als Autor in Betracht, von dem jedoch keine weiteren Werke bekannt sind (vgl. auch Thieme-Becker XXIV, 1930, S. 35).

Literatur: G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237f. – Katalog 1954, S. 84, Nr. 173.

Ausstellungen: Auktion J. Böhler, München 28. 10. 1937, Nr. 156, Taf. 14.

Mengs, Anton Raphael

Aussig 1728 – 1779 Rom

Anton Raphael Mengs wurde bereits als Kind von seinem Vater, dem Miniaturmaler Ismael Mengs, zu künstlerischem Studium angehalten. Mit 12 Jahren nahm ihn der Vater mit auf eine Reise nach Rom. In Dresden erweckte der 16jährige große Bewunderung mit meisterhaften Pastellbildnissen und wurde bereits zwei Jahre später zum Hofmaler ernannt. Im selben Jahr noch reiste er zum zweiten Mal nach Rom, um sich an den Werken Raphaels und Michelangelos weiterzubilden. 1752 wurde er als Mitglied in die Accademia di S. Luca aufgenommen und übernahm 2 Jahre später ein Lehramt an der Accademia Capitolina. 1755 schloß er enge Freundschaft mit Johann Joachim Winckelmann. 1760 berief ihn König Karl III. von Spanien als Hofmaler nach Madrid. Neben einer Reihe von Bildnissen schuf er, teils im Wettstreit mit Tiepolo, zahlreiche Deckengemälde in den Schlössern von Madrid und Aranjuez. 1779 erlag er in Rom der Schwindsucht. Mengs galt zu seiner Zeit als einer der bedeutendsten Maler Europas. Herausragend sind vor allem seine Porträts. Mit diesen und seinen theoretischen Schriften hat er die Entwicklung zum Klassizismus wesentlich beeinflußt.

52 Anbetung der Hirten

Leinwand 59,5 × 36 (oben halbrunder Abschluß)

Slg. Chr. Heinrich Kohlrausch, Hannover (Sammlerzeichen Ende 18. Jh.); im Königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 814

Entstanden um 1770

Alter Titel: Heilige Nacht



52

Bei dem braun in braun gemalten kleinen Gemälde handelt es sich offensichtlich um eine Studie für ein größeres Altarwerk. Honisch vermutet einen Zusammenhang mit der großformatigen „Anbetung der Hirten“ in Madrid (Prado, um 1771/72). Jedoch weicht die Hannoveraner Studie von diesem Bild und einer Variante des Gemäldes (Barcelona, Museo d'Arte de Catalunya; Studie in Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) u.a. hinsichtlich der Darstellung Marias mit dem Jesuskind dadurch ab, daß Maria das Kind hier anbetet. Aus diesem Grunde liegt es nahe, daß es sich bei der Studie wohl um eine frühe, alsbald zugunsten einer an Correggio orientierten Komposition (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) verworfene Fassung handelt.

Literatur: Molthan 1844, S. 131, Nr. 35. – Parthey: Deutscher Bildersaal II, Berlin 1864, S. 105, Nr. 5. – Landschaftsstraße 1872, S. 64, Nr. 351. – Eisen-

mann–Köhler 1902, AM 303. – Reimers 1905, AM 232. – H. Voss: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924, S. 657. – Katalog 1930, S. 50, Nr. 84, Abb. 84. – Thieme-Becker XXIV, 1930, S. 391. – Kat. 1954, S. 95, Nr. 201. – D. Honisch: Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus, Recklinghausen 1965, S. 78, Nr. 46. – Bénézit 7, 1976, S. 333. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie, in: Weltkunst 49, S. 925, Abb. 4. – Trudzinski 1980, S. 63. – Trudzinski 1989, S. 75.

Ausstellungen: Auktion Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 207, Taf. 11. – Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1955, Kat. Nr. N 29.



53



54

Monogrammist L

53 Abendmahl
Eichenholz 46,5 × 145,5
Bez. u. r.: L. 1611
Herkunft unbekannt.
PAM 1020
Entstanden 1611

Norddeutsch, 1566

54 Epitaph des Canonicus Dr. Jacobus Mithobius
Eichenholz 148 × 127
Aus der Stiftskirche St. Alexander in Einbeck. Seit 1867 Historische Sammlung.
HS 335
Als Leihgabe an die Klosterkammer Hannover gegeben; Standort: Einbeck, St. Alexander.
Entstanden um 1566

Das Epitaph gehört einem weitverbreiteten Typus an, bei dem unter dem Kreuz die Familie des Verstorbenen kniend wiedergegeben ist; vgl. auch Kat. Nr. 56 und 61.

Norddeutsch, 1578

55 Epitaph der Familie von Steinberg
a) Mittelbild: Geburt Christi
b) Sockelbild: Die kniende Familie von Steinberg
Eichenholz 172,5 × 119
42 × 125
Aus der Stadtkirche St. Nikolai in Alfeld; erworben 1889 von Antiquar Burmeister, Hannover, für die Historische Sammlung.
HS 943
Entstanden 1578

Das von der zweiten Frau des Melchior von Steinberg, Sophie von Bodendorf, in Auftrag gegebene Epitaph befand sich ursprünglich im Chor der Kirche St. Nikolai in Alfeld. Das Hauptbild mit der Geburt Christi und das schmale Sockelbild sind heute stark beschädigt. Sie waren ursprünglich in einem mächtigen, reichverzierten Renaissancerahmen eingelassen, der in den zwanziger Jahren als Türumrahmung im Provinzialmuseum Hannover (heute Niedersächsisches Landesmuseum) verwendet und im Krieg zerstört wurde.



55

Am unteren Rand des Gemäldes mit der Geburt Christi steht auf einer gemalten Tafel in gotischen Buchstaben: „Uns ist ein Kindt gebohren (ein Sohn ist uns gegeben) ESAIA. (9,6)". In der Sokkelzone befand sich die Tafel mit der Darstellung der Familie des Melchior von Steinberg. Die knienden Mitglieder der Stifterfamilie wurden auf einer nach unten anschließenden Inschriftentafel im einzelnen namentlich erwähnt: „Anno Dnj 1521 Ist der Edler Melchior von Steinbergk geborn. Anno 78 den 15 May Ist sein Ernueste zum Wispenstein Christlicher bekantnisse seliglich in Gott entschloffen"./„Anno 1529 Ist die Edle Jutte von Salder geborn. Anno 67 den 31 Octobris Ist die Edle Erbar und vielthugentsame Jutte von Salder zu Hildesem Christlich vorscheide"./„Der Edler Erbar und Ernvester Melchior von Steinbergk hat mit der Edlen Erbarn und Vieltugentreichen Jutten geborn von Salder, seiner Ehelichen hausfrauwen gezeuget 6 söne und 5 töchter, Burckhardt, Siuerdt Gerdt Jacob Melchior und Christoff, Catrina Maria Jutte Anna und Olke Margareta. – Darnach mit der Edlen Erbarn und vieltugentsamen Sophien geborn von Bodendorf nachgelassen witfraw gezeuget 2 söne und 3 töchter, Georgen Burckhart und Melchior, Jutte Lucia und Sophia, welchen alle der liebe Gott seinen gnedigen segen hie zeitlich und dort Ewigk verleihen wolle. Amen."

Literatur: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen 1864, S. 303. – H. W. H. Mithoff: Kirchen und Kapellen im Königreich Hannover, Hannover 1865, S. 29. – Ders.: Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen III, Fürstenthum Hildesheim, Hannover 1875, S. 15. – W. B. Theele: Chronik Alfelds, Hildesheim 1875, S. 28. – J. Reimers: Handbuch der Denkmalpflege, Hannover 1911², S. 186. Fig. 366. – P. Graff: Die Geschichte des Kreises Alfeld, Hildesheim – Leipzig 1928, S. 611. – O. Kiecker und P. Graff: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II, Regierungsbezirk Hildesheim, 6. Kreis Alfeld, Hannover 1929, S. 54f. – H. v. Einem: Katalog der Kunstsammlungen des Landesmuseums zu Hannover, II. Die Plastik, ungedrucktes Ms., 1931, S. 159, 160. – Museo Vivente, in: Sele Arte 39, 1959, S. 28, Abb. 29.

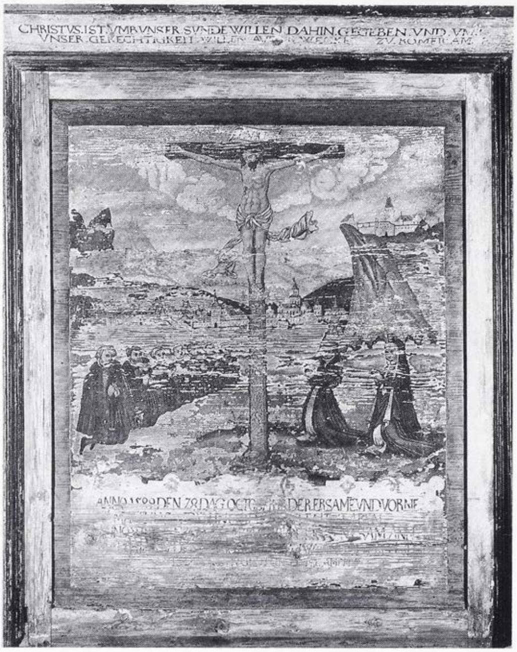
NORDDEUTSCH, 1589

56 EPITAPH DES MATTHIAS UDEN UND SEINER FRAU ANNA

Eichenholz 150 × 127
Aus der Stiftskirche St. Alexander in Einbeck.
Seit 1867 Historische Sammlung.
HS 336
Als Leihgabe an die Klosterkammer Hannover gegeben; Standort: Einbeck, St. Alexander.
Entstanden um 1589

Alter Titel: Epitaph der Margarete von Birkefeld

Im Zusammenhang der 1983 erfolgten Restaurierung konnte die zum Teil zerstörte und unleserliche Inschrift auf dem Gemälde folgendermaßen entschlüsselt und ergänzt werden: ANNO 1589 DEN. 28. DAG OCTOBERIS. DER. ERSAME. VND VORNE = / (M)E MATTHIAS VDEN IN GODT (SELI)G ENTSLAPEN/ANNO 15.. DEN 2. DAG (F) EBRV(ARI)S DE DOGENTSAM ANNE / MATTHIAS VDEN (HVSFR?) VW IN GODT SELIG EN(T)/(SLAPEN) ... ... NI ... ... N GODT GNEDIG SI. AMEN. Auf dem Kragbrett des Rahmens steht folgende Inschrift: CHRISTVS. IST. VMB VNSER. SVNDE. WILLEN. DAHIN. GEGEBEN. VND. VMB / VNSER. GERECHTIGKEIT. WILLEN. AVFERWECKET ZV. KOMER AM ...



56

Die Gesamtgestaltung des Epitaphs entspricht nicht nur thematisch dem gut zwanzig Jahre früher entstandenen, ebenfalls aus der Stiftskirche St. Alexander in Einbeck stammenden Epitaph des Canonicus Dr. Jacobus Mithobius (Kat. Nr. 54), auch die Maße und die Gestaltung des Rahmens sind fast identisch.

NORDDEUTSCH, um 1600

57 GERECHTIGKEITSBILD: SZENE AUS DER GESCHICHTE DES RICHTERS GIDEON UND DAS URTEIL DES SALOMO

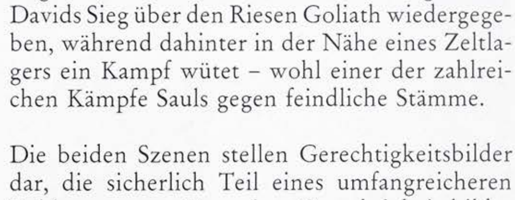
Leinwand 127 × 275
Erworben 1915 von Karl Kuhlmann, Lüneburg.
PAM 743
Entstanden um 1600

Auf der durchlaufenden breiten Leinwand sind – nur durch einen schmalen senkrechten Balken getrennt – zwei nicht unbedingt miteinander korrespondierende Erzählungen aus dem Alten Testament dargestellt. Links ist eine Szene aus der Geschichte Gideons, des Befreiers der Israeliten von den sie bedrohenden Midianitern (Richter 7) wiedergegeben. Da Gideon nicht mehr als dreihundert Mann für den Kampf gegen die Midianiter mitnehmen soll, führt er auf Gottes Geheiß das Kriegsvolk an den Jordan hinab. Hier soll er jene, die das Wasser wie Hunde mit der Zunge lecken, von denen trennen, die niederknien und aus der Hand das Wasser aufnehmen. Diejenigen, welche das Wasser geleckt haben, sind dreihundert. Sie sollen nach dem Willen Gottes das israelitische Volk erretten (Richter 7, 4–6). Rechts im Hintergrund wird der Fortgang des Unternehmens gegen die Feinde geschildert (Richter 7, 19–22): Die Israeliten ziehen zum Heerlager der Midianiter und umzingeln die Zelte der Feinde. Auf Gideons Befehl zerschlagen sie die mitgeführten Krüge und blasen die Posaunen, die sie in der Rechten halten, während sie in der Linken Fackeln tragen. Von dem Lärm aufgeschreckt, ergreifen die Midianiter die Flucht.

Auf der rechten Hälfte der Leinwand ist als Hauptszene das Urteil Salomos dargestellt (1 Könige 3, 16–28). Zwei Mütter streiten um ein Kind. Salomo befiehlt daraufhin, ein Schwert zu holen, um das Kind zu teilen. Die falsche Mutter willigt in das Urteil ein, während die richtige Mutter eher bereit ist, das Kind der anderen Frau zu geben, als es töten zu lassen. Im Mittelgrund ist Davids Sieg über den Riesen Goliath wiedergegeben, während dahinter in der Nähe eines Zeltlagers ein Kampf wütet – wohl einer der zahlreichen Kämpfe Sauls gegen feindliche Stämme.

Die beiden Szenen stellen Gerechtigkeitsbilder dar, die sicherlich Teil eines umfangreicheren Zyklus waren. Derartige Gerechtigkeitsbilder mit moralisierenden Historien, welche Richter und Gesetzgeber zu Gerechtigkeit mahnen und vor deren Mißachtung warnen sollten, waren im 16. und 17. Jahrhundert vielfach in niederländischen und norddeutschen Rathäusern angebracht (vgl. u. a. K. Simon: Abendländische Gerechtigkeitsbilder, Frankfurt/M. 1948). Während es sich

57



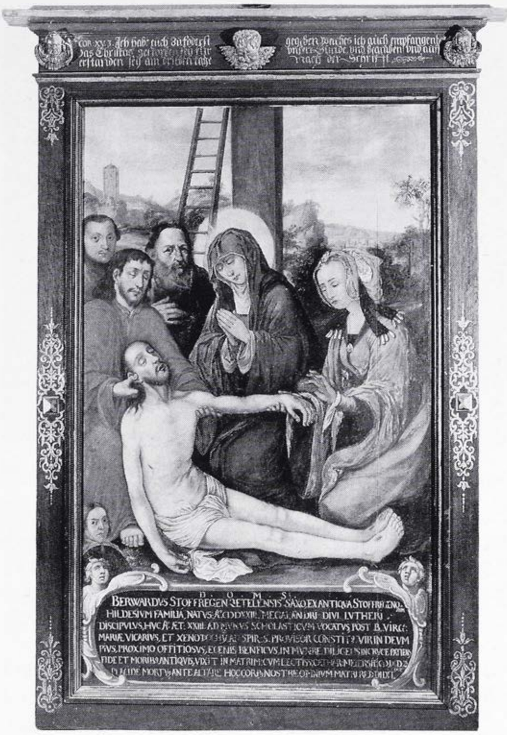
bei dem Urteil des Salomo um ein klassisches Beispiel innerhalb der Gerechtigkeits-Ikonographie handelt, gehört die Erzählung aus der Geschichte des Gideon nicht zu den in diesem Zusammenhang geläufigen Darstellungen, sondern scheint sogar singulär zu sein. Sie wird jedenfalls in der Literatur über das Gerechtigkeitsbild nicht erwähnt (vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom – Freiburg – Basel 1970, S. 134ff.; W. Pleister und W. Schild (hg.): Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988). Gideon gehört im Buch der Richter zu den „großen" Richtern. Eigentlich ist er ein kriegerischer Held, doch im Hebräischen umfaßt das Wort „Richter" den Rechtschaffer, Helfer, Herrscher und meint damit auch den Heerbannführer von Stämmen und den Stammeshelden (vgl. E. Sellin: Einleitung in das Alte Testament, Heidelberg 1969[11] (neubearb. von G. Fohrer), S. 224f.). Eine im eigentlichen Sinne richterliche Funktion hat Gideon nicht ausgeübt. Den einzelnen Szenen übergeordnet und sie somit verbindend ist jedoch das göttliche Charisma. Wie Gideon ohne Waffengewalt und mit einer geringen Zahl auserwählter Krieger den übermächtigen Feind durch Gottes Hilfe und Gnade besiegt, so tötet auch David den ihm eigentlich weit überlegenen Riesen Goliath. Beiden dargestellten Erzählungen liegt die moralisierende Botschaft zugrunde, daß im Vertrauen auf die Gnade Gottes das Böse überwunden werden kann.

58 BEWEINUNG CHRISTI
EPITAPH DES BERNWARDUS
STOFFREGEN

Eichenholz 212 × 127
Aus dem Dom zu Bardowick.
Überwiesen 1906 von der königlichen Klosterkammer. Standort: Blumenläger Kirche, Celle.
PAM 727
Entstanden Ende des 16. Jahrhunderts

Alter Titel: Abnahme Christi vom Kreuz

Das Epitaph des Bernwardus Stoffregen war ursprünglich im Dom zu Bardowick aufgestellt. Der 1523 geborene Gelehrte und Verwalter des Hospizes zum Hl. Geist stammte aus einer alten Hildesheimer Familie und war mit Catharin Meier verheiratet. Er war ein Schüler Martin Luthers.



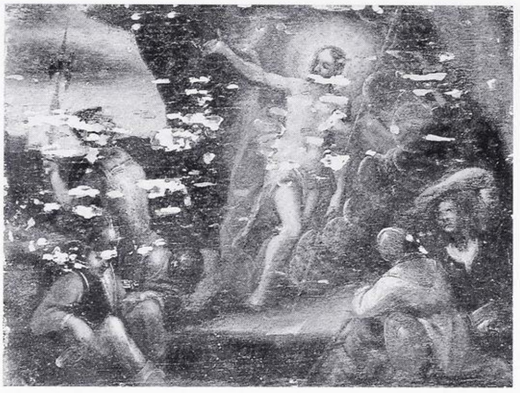
58

59 DORNENKRÖNUNG

Eichenholz 19,5 × 26
Seit 1981 Städtische Galerie
KA 42/1981
Entstanden um 1600

59





60

60 Auferstehung
Eichenholz 19,5 × 26
Seit 1981 Städtische Galerie.
KA 43/1981
Entstanden um 1600



61

Norddeutsch, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

61 Epitaph eines unbekannten Stifters mit Familie
Eichenholz 88 × 72,3
Herkunft unbekannt.
PAM 1021
Entstanden 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Vgl. auch Kat. Nr. 54 und 56.

62



Norddeutsch, Ende des 18. Jahrhunderts

vermutlich Georg Feder (erwähnt 1805–1816)

62 Der Kupferstecher Johann Gerhard Huck
Pastell auf Pergament 57,5 × 47
Erworben 1874 durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung.
VHz 46
Entstanden um 1800

Das Bildnis steht in enger Verbindung mit einem Schabkunstblatt, das Huck (1758–1811) laut Inschrift nach einem Gemälde von Georg Feder

gearbeitet hat. Möglicherweise handelt es sich bei dem Pastell-Bildnis um die auf dem Schabkunstblatt genannte Vorlage.

Literatur: Katalog 1876, S. 55, Kat. Nr. 211. – Thieme-Becker XVIII, 1925, S. 30–31. – P. Horn: Johann Gerhard Huck. Ein alter Düsseldorfer Kupferstecher, in: Karl Koetschau von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstag am 27. März 1928, Düsseldorf 1928, S. 130–137, Abb. S. 135. – P. Horn: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928, S. 37–41, Abb. S. 35. – Katalog 1930, S. 159f., Nr. 201, Abb. 201. – Katalog 1954, S. 113, Kat. Nr. 255. – Katalog 1959, Kat. Nr. 16.



63

Oeser, Adam Friedrich

Preßburg 1717 – 1799 Leipzig

Adam Friedrich Oeser kam zunächst in die Lehre des Preßburger Malers Kamauf. 1730 ging er nach Wien, wo er sich auf fast allen Gebieten der bildenden Kunst ausbilden ließ. Er lernte Malerei bei Jacob van Schuppen, Daniel Gran und Martin van Mytens d. J. Bedeutend war für ihn vor allem der Einfluß des Bildhauers Georg Raphael Donner, der ihn das Modellieren lehrte und ihn auf die Schönheit antiker Skulptur aufmerksam machte. 1739 siedelte er nach Dresden über, wo ihn bald eine Freundschaft mit Johann Joachim Winckelmann verband, den er 1754/55 in sein Haus aufnahm. Der 7jährige Krieg vertrieb Oeser aus Dresden. Nach dreijährigem Aufenthalt in Dahlen kam er 1759 nach Leipzig, wo er 1764 zum Direktor der neugegründeten Kunstakademie und gleichzeitig zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt wurde. A. F. Oeser schuf hauptsächlich Dekorationsmalereien, auch Druckgraphik und Grab- und Denkmalsentwürfe, die er dann von Bildhauern ausführen ließ. Seine Bedeutung liegt zu einem guten Teil in bloß anregendem Wirken.

63 Die arkadischen Schäfer

Leinwand 38,5 × 46
Nach O. C. Gaedechens Überlieferung gemalt für August Gottfried Schwalb d. Ä., Hamburg (gest. 1777) (nicht im Nachlaßkatalog, Leipzig 1779); später in der Slg. von dessen Enkel O. C. Gaedechens, Hamburg; 1889 von Hauptmann Gaedechens, Hamburg, an die Hamburger Kunsthalle gegeben; 1919 von dieser veräußert; erworben 1930 von der Galerie Blumenreich, Berlin.
PAM 920
Entstanden um 1767/77

Das Gemälde Oesers gehört zu einer kleineren Gruppe von Darstellungen deutscher Maler, die das von Nicolas Poussin vorgeprägte Motiv „Et in arcadia ego“ (Paris, Louvre) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder aufgreifen, dabei das „memento mori“-Thema jedoch ins Idyllische abwandeln. Es handelt sich bei ihnen nicht mehr um „ein kontemplatives Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit“ (E. Panofsky: Et in arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 364). Die melancholische Stimmung des Poussin-Bildes ist bei Oeser einer arkadisch-heiteren Deutung gewichen. In die figurenreiche Komposition von tanzenden und beieinander Sitzenden wird das Andenken an die verstorbene Gespielin, die einst am paradiesisch-glücklichen Dasein in Arkadien teilnahm, ungezwungen einbezogen.

Johann Christian Reinhart hat um 1784 ein Aquarell und Gouache-Blatt (Düsseldorf, Goethe-Museum) geschaffen, das eine freie – hier wieder den elegischen Aspekt mehr betonende – Nachschöpfung des Gemäldes von Oeser darstellt. Beide Künstler geben das Arcadia-Zitat erstaunlicherweise in der griechischen Übersetzung wieder; Oeser in einer Buchschrift seiner Zeit, Reinhart in Monumentalschrift. Der literarischen und bildlichen Tradition entgegen (vgl. E. Panofsky

a. a. O.) soll hier veranschaulicht werden, daß die Szene wirklich in Arkadien auf der griechischen Peloponnes spielt.

Die Darstellung der Liegefigur auf dem Sarkophag geht wahrscheinlich auf die Beschreibung einer Variante des Louvre-Bildes von Poussin zurück, die der Abbé Du Bos in seinen erstmals 1719 erschienenen „Reflexions critiques sur la poësie et sur la peinture" gibt. Sie wurden 1760 ins Deutsche übersetzt. Jedoch nimmt bereits 1686 der Niederländer Albert Mayering in einer Ideallandschaft (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) – sich wahrscheinlich ebenfalls auf das von Du Bos beschriebene Gemälde beziehend – das Motiv der auf einem Sarkophag liegenden antikisierenden Figur auf.

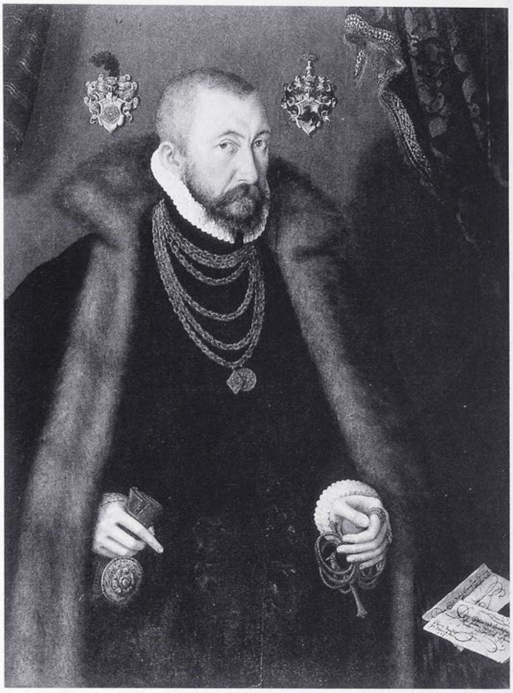
Literatur: Kunsthistorische Studien 3, 1931, S. II, Nr. 5, Abb. 42. – Katalog 1954, S. 114, Nr. 258. – A. Pigler: Barockthemen II, 1. Aufl. Budapest 1956, S. 459; 2. Aufl. Budapest 1974, S. 479. – G. Bergsträßer: Johann Christian Reinharts Zeichnungen: Et ego in Arcadia, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 1 + 2, 1962, S. 127. – M. Denzler: „Et in Arcadia ego", in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte VI, München 1973, Sp. 126f., Abb. 5. – J. Feuchtmayr: Johann Christian Reinhart 1761–1847, München 1975, S. 61, 373, Abb. 203. – G. Czymmek: Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch als Landschaftsmaler, in: Heroismus und Idylle – Formen der Landschaft um 1800, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1984, S. 21. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 244. – H. Börsch-Supan: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760–1870, München 1988, S. 108f., Farbabb. 10, S. 117.

Ausstellungen: Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1955, S. 118, Kat. Nr. N 25.

Offinger, Adam

tätig um 1575 bis Anfang des 17. Jahrhunderts

Adam Offinger stammt wahrscheinlich aus Süddeutschland, möglicherweise steht er familiär in Beziehung zu der Augsburger Goldschmiedefamilie Offinger. Er war vorwiegend im Weserraum als Bildnismaler tätig, schuf dort aber auch Gemälde mit religiöser Thematik. Bezeugt ist er als Hofmaler des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig in Gröningen.



64

64 Heinrich von Saldern

Eichenholz 115 × 85,5

Bez. u. r.: 15 A 78 ADAM OFFINGER FECIT

Erworben 1975 aus der Slg. Schulenburg; Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie.

PAM 964a

Entstanden 1578

Das Porträt ist Gegenstück zu Kat. Nr. 65. Der Anlaß für den Auftrag war offensichtlich die Silberhochzeit des Paares im Jahre 1578. Heinrich von Saldern, Drost zu Lauenstein und Plattenburg, war der älteste Sohn des Burchard von Saldern (1483–1550) und der Jacoba von Asseburg (gest. 1571). Er wurde 1526 in Greene geboren und starb 1588 in Henneckenrode. 1578 erwarb er die Heereschen Güter und erbaute das repräsentative Schloß Henneckenrode. Heinrich von Saldern war vor allem einer der beschlagensten und hitzigsten Vorkämpfer des strengen Luthertums. Die Vollwappen im Hintergrund sind die der von Saldern und von Asseburg. Die Texte auf den beiden Briefen lauten folgendermaßen: „Dem Edlen Vnd Erenvesten Heinrich Meinem lieben Vatter" und „Dem Edlen Vnd Erenvesten Heinrich Von Saldern meinem gunstgen liben Jun-



65

ckern Dienstlik geschriben – pente laetare 17. February Anno 1578".

Literatur: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig, Bd. 4. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Holzminden (K. Steinacker), Wolfenbüttel 1907, S. 356f. – Thieme-Becker XXV, 1931, S. 578. – A. v. Neukirch: Renaissanceschlösser Niedersachsens, Textbd. II, Hannover 1939, S. 129ff., Abb. 47. – P. J. Meier: Der Maler Adam Offinger, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 17, 1940, S. 146. – Trudzinski 1980, S. 67. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 744, Abb. 53. – Trudzinski 1989, S. 80. – R. Jürgens: Malerei und Plastik im Bereich der „Weserrenaissance" – ein Überblick, in: Renaissance im Weserraum, Bd. 2, München – Berlin 1989, S. 88, Abb. 13.

65 MARGARETE VON SALDERN,
GEB. VON VELTHEIM

Eichenholz 115 × 85

Bez. u.r.: 15 A 78 ADAM OFFINGER 18 MARCY

Erworben 1975 aus der Slg. Schulenburg; Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie.

PAM 964b

Entstanden 1578

Das Porträt ist Gegenstück zu Kat. Nr. 64. Die Vollwappen im Hintergrund sind die der von Veltheim und von Schwichelt. Vgl. auch die Bemerkungen zu Kat. Nr. 64.

Literatur: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig, Bd. 4. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Holzminden (K. Steinacker), Wolfenbüttel 1907, S. 356f., Taf. XI. – Thieme-Becker XXV, 1931, S. 578. – A. v. Neukirch: Renaissanceschlösser Niedersachsens, Textbd. II, Hannover 1939, S. 129ff. Abb. 48. – P. J. Meier: Der Maler Adam Offinger, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 17, 1940, S. 146. – Trudzinski 1980, S. 67. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 744. – Trudzinski 1989, S. 80. – R. Jürgens: Malerei und Plastik im Bereich der „Weserrenaissance" – ein Überblick, in: Renaissance im Weserraum, Bd. 2, München – Berlin 1989, S. 88, Abb. 14.

QUERFURT, AUGUST

Wolfenbüttel 1696 – 1761 Wien

August Querfurt war zunächst Schüler seines Vaters, des Malers, Radierers und Eisenschneiders Tobias Querfurt. Anschließend ließ er sich bei dem Augsburger Schlachtenmaler Georg Philipp Rugendas d.Ä. weiterbilden. Seit 1743 ist er in Wien nachweisbar. 1752 wurde er zum Ehrenmitglied der Wiener Akademie ernannt. Wesentlich beeinflußt wurde August Querfurt von dem Schlachtenmaler Jacques Courtois „Le Bourguignon" und von Philips Wouwerman. Er schuf Schlachtengemälde, Jagdszenen und Pferdedarstellungen sowie Porträts und Genrebilder.

66 REITERKAMPF

Leinwand 40 × 66

1779 Nachlaß F. E. v. Wallmoden, Hannover; bis 1822 Slg. v. Hake, Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig–Lüneburg; erworben 1925.

PAM 845

Entstanden um 1720/30 (?)

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 67. Nach H.-C. v. d. Gabelentz ist es wie auch Kat. Nr. 67,



66



67

68, 69, eher ein Werk des Bruders, Tobias Querfurt, der seine Schlachtenbilder unter dem Namen des August Querfurt verkaufte. Die Kompositionen sind zwar für den letzteren durchaus typisch, doch die malerische Qualität erscheint spröder und härter.

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 25, Nr. 110. – Verzeichnis der von Hakeschen Sammlung 1822, Nr. 35. – Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 70. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 313, Nr. 14. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 407. – Reimers 1905, AM 318. – Katalog 1930, S. 65f., Nr. 110, Abb. 110. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 516. – Katalog 1954, S. 124, Nr. 283. – H.-C. v. d. Gabelentz: Ein Schlachtenbild von August Querfurt im staatl. Lindenau-Museum zu Altenburg, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 264. – Bénézit 8, 1976, S. 552.

Ausstellungen: Auktionskatalog Helbing, München 27.6.-1.7.1931, S. 29, Nr. 221.

67 Das Ende einer Schlacht

Leinwand 40×66
Bez. u.l.: A. Q. pinxit
1779 Nachlaß F. E. v. Wallmoden, Hannover; bis 1822 Slg. v. Hake, Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 844
Entstanden um 1720/30 (?)

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 66. Text s. dort.

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 25, Nr. 111. – Verzeichnis der von Hakeschen Sammlung 1822, Nr. 36. – Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 71. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 313, Nr. 20. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 406. – Reimers 1905, AM 317. – Katalog 1930, S. 66, Nr. 111, Abb. 111. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 516. – Katalog 1954, S. 124, Nr. 284. – H.-C. v. d. Gabelentz: Ein Schlachtenbild von

68



69



August Querfurt im staatl. Lindenau-Museum zu Altenburg, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 264.

Ausstellungen: Auktionskatalog Helbing, München 27.6.–1.7.1931, S. 29, Nr. 222.

68 PANDUREN PLÜNDERN EIN GEHÖFT
Leinwand 93 × 129
Aus der Slg. Graf Wallmoden (1818 offenbar nicht verkauft); 1850 vom Grafen Karl von Wallmoden-Gimborn, Hannover, dem Verein für die Öffentliche Kunstsammlung geschenkt (VAM 908); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 137/1967
Entstanden um 1720/30 (?)
Alter Titel: Plünderung eines Hofes

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 69. Eine Variante befindet sich in Privatbesitz (90 × 153 cm); Übereinstimmungen zeigen der Schimmelreiter am rechten Bildrand mit dem am Schweif des Pferdes gefesselten Gefangenen sowie das Gehöft im rechten Hintergrund und der Baum links. Das Motiv des am Schweif gefesselten Gefangenen geht auf G. Ph. Rugendas zurück (vgl. J. Jacoby: Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1989, S. 213, Abb. 585). Vgl. auch die Bemerkungen zu Kat. Nr. 66.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 414. – Katalog 1867, S. 16, Nr. 4. – Katalog 1876, S. 25, Nr. 36. – Katalog 1930, S. 67, Nr. 113. – Katalog 1954, S. 124 f., Nr. 286. – H.-C. v. d. Gabelentz: Ein Schlachtengemälde von August Querfurt im staatl. Lindenau-Museum zu Altenburg, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 264. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Kunstförderung–Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 20, Abb.

69 REITERGEFECHT
Leinwand 93 × 129
Aus der Slg. Graf Wallmoden (1818 offenbar nicht verkauft); 1850 vom Grafen Karl von Wallmoden-Gimborn, Hannover, dem Verein für die Öffentliche Kunstsammlung geschenkt (VAM 907); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 136/1967
Entstanden um 1720/30 (?)

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 68. Vgl. auch die Bemerkungen zu Kat. Nr. 68.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 413. – Katalog 1867, S. 16, Nr. 3. – Katalog 1876, S. 25, Nr. 35. – Katalog 1930, S. 66, Nr. 112, Abb. 112. – Katalog 1954, S. 124 f. Nr. 285. – H.-C. v. d. Gabelentz: Ein Schlachtenbild von August Querfurt im staatl. Lindenau-Museum zu Altenburg, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 264. – Bénézit 8, 1976, S. 552.

Ausstellungen: Kunstförderung–Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 19.



70

QUERFURT, AUGUST (?)
Wolfenbüttel 1696 – 1761 Wien

70 SOLDATENLEBEN
Eichenholz 24,5 × 27,5
Erworben 1937 aus der Sammlung Theodor Stroefer, Nürnberg.
PAM 929
Entstanden um 1720/30 (?)

Literatur: Katalog 1954, S. 125, Nr. 287. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Auktion J. Böhler, München 28.10.1937, Nr. 158.



71

RAMBERG, JOHANN HEINRICH

Hannover 1763 – 1840 Hannover

Da die Begabung des Johann Heinrich Ramberg bereits frühzeitig erkennbar war, wurde er schon als Kind von seinem vielseitig gebildeten Vater, einem hannoverschen Verwaltungsbeamten mit dem Titel Kriegskommissar und später Hofrat, gefördert und in der Zeichenkunst unterrichtet. Die Vorlage von 27 Bisterzeichnungen mit Harzlandschaften verschaffte ihm 1780 die Protektion Georgs III. Von 1781 bis 1788 ging er als Stipendiat der Londoner Akademie nach England, um sich als Schüler von Benjamin West zum Historienmaler ausbilden zu lassen. Doch schuf er, seiner speziellen Begabung entsprechend, hier vorzugsweise Skizzen und Aquarelle mit Darstellungen des Londoner Volkslebens und geißelte in politischen Karikaturen Schwächen seiner Zeit. Vor seiner Rückkehr nach Hannover hielt sich Ramberg noch mit einem Stipendium in Holland und Belgien auf. Bereits in London hatte Georg III. bei ihm einen Vorhang für das Theater im Leineschloß in Auftrag gegeben und ihm zugleich ein Italienstipendium sowie die Stelle des Hofmalers in Aussicht gestellt. Von 1790 bis 1793 reiste Ramberg über Dresden, Prag und Wien nach Italien. Bei seiner Rückkehr wurde er hannoverscher Hofmaler. J. H. Rambergs besondere Begabung liegt in der schnell improvisierten Zeichnung. Nach Chodowieckis Tod war er der gesuchteste Illustrator in Deutschland.

71 SELBSTBILDNIS

Leinwand auf Pappe 53,3 × 39
Rücks. ehemals Zettel von Rambergs Enkel Behrens: Selbstporträt des jungen Ramberg, in Hannover gemacht.
Erworben 1908 von Herrn Behrens, Lüne; Städtische Galerie.
KM 1908, 140
Entstanden um 1776

Das Selbstbildnis ist das früheste erhaltene Ölgemälde Rambergs. Der etwa dreizehnjährige, vor seiner Staffelei stehende Künstler blickt nicht, wie bei Selbstbildnissen üblich, aus dem Bild heraus, weil er sich beim Malen im Spiegel betrachtet, sondern konzentriert sich ganz auf seine Arbeit.

Literatur: E. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1929. S. 8. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 126, Nr. 290. – Trudzinski 1980, S. 70. – H. G. Gmelin: Deutsche Künstlerselbstbildnisse des 18. Jahrhunderts, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1139, Abb. 1. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 186. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 1. – Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, Abb. S. 1.

72 FRÖHLICHE EINKEHR

Leinwand 50 × 66
Bez. unter dem Soldaten: H. RAMBERG 1788 (HR ligiert)
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 340
Entstanden 1788

Alter Titel: Dorfwirtshaus (Habicht), Vor der Dorfschule (Biermann)



72

Literatur: C. Habicht: Hannover, Leipzig 1914, S. 98, Abb. 32. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, S. XLIII, S. 490, Abb. 832. – F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1929, S. 48. Taf. 13. – Katalog 1930, S. 67, Nr. 114, Abb. 114. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 126, Nr. 291. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Das Sittenbild, Nationalgalerie Berlin 1936/1937, S. 15, Kat. Nr. 57.

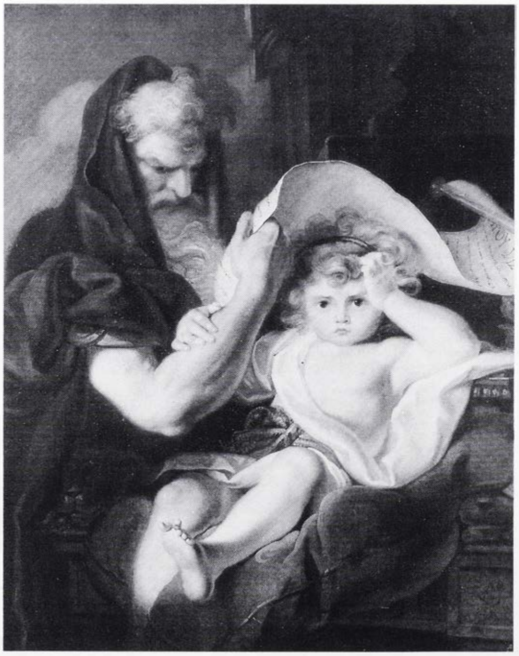
73 SZENE AUS WIELANDS „OBERON"
Holz 63,3 × 48,8
Bez. u. r.: JH Ramberg 1789 (JH ligiert)
Slg. Heinrich Tramm, Hannover; erworben 1936 als Geschenk von den Erben Tramms.
PNM 666
Entstanden 1789

Dargestellt ist eine am Ende des 8. Gesanges (Stanze 79) von Christoph Martin Wielands „Oberon" beschriebene Szene, und zwar jener Augenblick, in dem der Ritter Hüon nach langem Suchen in einer verborgenen Grotte seine Geliebte Rezia mit dem neugeborenen Sohn entdeckt. In der oberen rechten Ecke erscheint – als Hinweis auf das Eingreifen überirdischer Mächte – hinter Büschen verborgen Titania mit drei Elfen. Das Kupferstichkabinett des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover besitzt sechs Federzeichnungen, in denen Ramberg das Thema variierte. Sie sind später als das Gemälde, um 1800, als Vorstudien für die Aquarelle des Biberacher Albums mit Illustrationen zu Wielands „Oberon" (Wieland-Museum, Biberach) entstanden (vgl. F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg. Illustrationen zu deutschen Klassikern, Hannover 1963, Kat. Nr. 61–66; F. Forster-Hahn: Ramberg, Wieland und Göschen: Johann Heinrich Rambergs



73

74



Illustrationen zu Oberon, in: Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983, Tübingen 1984, S. 473–491).

Literatur: Katalog der Galerie Tramm, Hannover 1913, S. 12, Nr. 22. – Katalog 1954, S. 126, Nr. 292. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 2. – Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, S. 5, Abb. S. 4.

74 Aristoteles und der kleine Alexander

Leinwand 106 × 85
Bez. u. r. neben dem Kissen: HRamberg. 1791. (HR ligiert)
Aus dem Nachlaß des Künstlers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 335
Entstanden 1791

Alter Titel: Der Greis mit dem Kinde

Dargestellt ist ein Thema aus der antiken Literatur. Die Worte „Homeru Ilias" (in griechischen Buchstaben) auf dem großen Schriftband liefern den Schlüssel zur Deutung des Bildinhalts: Aristoteles, der Lehrer Alexanders des Großen, liest dem makedonischen Königssohn aus der Ilias vor und läßt so bereits in dem Knaben den Drang zu großen Taten aufkeimen. Plutarch berichtet in seiner Biographie Alexanders des Großen (Kap. 8), daß dieser später eine von Aristoteles verbesserte Ausgabe der Ilias erhalten habe. Alexander habe diese als Lehrbuch der Kriegskunst betrachtet und sie bei seinen Feldzügen stets neben seinem Dolch unter dem Kopfkissen aufbewahrt.

Das Gemälde zeigt in Gebärdensprache und Ausdrucksform deutlich den Einfluß von Johann Heinrich Füßli, der 1790 seine Lehrtätigkeit an der Royal Academy aufgenommen hatte. Verbreitung fand das Werk durch ein Schabkunstblatt.

Literatur: F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1929, S. 50. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 293. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover,



75



76

München – London – New York 1986, S. 187. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, S. 5f., Abb.

75 DORFWIRTSHAUS

Holz 46,5 × 61
Bez. u. r.: HRbg. (HR ligiert)
Erworben 1907 von L. Rink, Hannover; Städtische Galerie.
KM 1907, 14
Entstanden Anfang der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts

Literatur: G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, S. XLIII, S. 490, Abb. 833. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 294. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – E. M. Wallner: Von der Herberge zum Grandhotel, Konstanz 1968, S. 59, Abb. 31. – Trudzinski 1980, S. 70. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259. – Trudzinski 1989, S. 83.

76 DER ABSCHIED DER KÖNIGIN MARIE ANTOINETTE VON IHRER FAMILIE

Holz 40 × 50 (queroval)
Bez. u. r.: JH Ramberg/invt: et pinx./1794. (JH ligiert)
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 337
Entstanden 1794

Dargestellt ist der Augenblick, in dem Revolutionssoldaten die französische Königin Marie Antoinette während der Nacht vom 1. auf den 2. August 1793 in der Tour du Temple gewaltsam von ihren Kindern trennen, um sie in das Gefängnis der Conciergerie zu bringen.

Eine Vorzeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover (Inv. Nr. 1023). Das Gemälde wurde von Johann Friedrich Bolt nachgestochen (vgl. J. Chr. C. Hoffmeister: Johann Heinrich Ramberg in seinen Werken, Hannover 1877 (Fotomechanischer Nachdruck 1973), S. 59, Nr. 244).

Literatur: J. G. Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten, Berlin 1849, S. 222. – Katalog 1930, S. 68, Nr. 115, Abb. 115 – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – A. Dorner: Das Landesmuseum zu Hannover, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 49, 1934/35, S. 527f., Farbabb. S. 524. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 295. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 769, Abb. 66. – Trudzinski 1989, S. 83. – B. Schoch-Joswig: Die französische Revolution im Spiegel der deutschen zeitgenössischen Propagandagraphik, Worms 1989, S. 246, Kat. Nr. 142.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 4. – Goya. Das Zeitalter der Revolution, 1789–1830, Kunsthalle Hamburg 1980/1981, S. 385, Kat. Nr. 346, Abb. – Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, S. 4f., Abb. – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre französische Revolution in Deutschland, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1989, Kat. Nr. 266, Farbtaf. S. 315.



77

77 Franz Egon Reichsfreiherr von Fürstenberg

Leinwand 81 × 65 (oval)
Bez. auf der Rückseite: HRbg. p 1797; Franz Egon Fürst-Bischof zu Hildesheim und Paderborn Freiherr von Fürstenberg.
Aus der Ramberg-Sammlung des Buchdruckereibesitzers Hermann Schlüter, Hannover, 1892 geschenkt; Städtische Galerie.
KM 1891, 60
Entstanden 1797

Der Dargestellte wurde 1737 als Sohn des Christian Franz Diedrich (Theodor) Freiherrn von Fürstenberg zu Waterlap und Herdringen und der Marie Antoinette Freiin von Galen auf dem Stammgut Herdringen geboren. Nach dem Studium in Köln und Mainz sowie nach Reisen durch Deutschland und Italien begann er 1763 seine Laufbahn als Kanonikus am Dom zu Hildesheim. Sie gipfelte 1789 in der Ernennung zum Fürstbischof von Hildesheim und Paderborn. Franz Egon von Fürstenberg starb 1825 als letzter Fürstbischof von Hildesheim (vgl. A. Kardinal Bertram: Geschichte des Bistums Hildesheim, Bd. 3, Hildesheim – Leipzig 1925, S. 186–189, 215f.).

Literatur: C. Schuchhardt: Hermann Schlüters Ramberg-Sammlung im Kestner-Museum, Hannover 1900, S. 14, Nr. 35. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 271. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 296. – Bénézit 8, 1976, S. 591.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 6. – 200 Jahre Freiherr vom Stein, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Schloß Cappenberg 1957 (ohne Katalog).

78 Szene aus Lessings „Emilia Galotti“

Leinwand 101 × 81
Bez. r. an der Balustrade: J. Hein[ch] Ramberg invt.-pinxt./Hannover. 1800. (JH ligiert)
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 336
Entstanden 1800

Alter Titel: Die mutige Frau

Dargestellt ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Szene aus dem Trauerspiel „Emilia Galotti“ von Gotthold Ephraim Lessing. H. G. Gmelin (Ausstellung 1982) hat an die Schlußszene (5. Aufzug, 7. Auftritt) mit der letzten Begegnung zwischen Emilia und ihrem Vater Odoardo gedacht. Es könnte sich jedoch auch um den 7. Auftritt im 4. Aufzug handeln, in dem die Gräfin Orsina dem aufgebrachten Odoardo Galotti ihren Dolch anbietet.

Literatur: F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, München 1929, S. 49. – Katalog 1930, S. 68. Nr. 116. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 297. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, S. 5.

79 Der Fluss Skamander

Tannenholz 42,5 × 54,5
Bez. u.: J Heinr. Ramberg/invt:-pinxt: 1800
Erworben 1908 von Herrn Behrens, Lüne; Städtische Galerie.
KM 1908, 138
Entstanden 1800

Dargestellt ist die Schlußszene aus Jean de Lafontaines Erzählung „Der Fluß Skamander“. Das



78

junge Mädchen erkennt während eines Hochzeitsfestes ihren Geliebten wieder, der sich ihr gegenüber als Flußgott Skamander ausgegeben hatte, und ruft: „Ah, seht der Fluß Skamander". Sie erntet mit ihrer Geschichte Gelächter und Spott; der Übeltäter schleicht sich eilig davon.

Literatur: Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 298. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.



79

80 NÄCHTLICHE FLUSSLANDSCHAFT
Leinwand 42 × 60
Bez. u.l.: J. H. Ramberg 1801, Hannover
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 334
Entstanden 1801

Literatur: Katalog 1930, S. 68, Nr. 117. – Thieme-Becker XXVII, S. 588. – Katalog 1954, S. 128, Nr. 300. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 8.

81 FLUSSLANDSCHAFT MIT RUINE
Leinwand auf Tischlerplatte 39,5 × 48,2
Bez. u.l.: JH Rambg. fect/1802/alla prima (HR ligiert)

80



81



Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 332
Entstanden 1802

Literatur: Katalog 1930, S. 69, Nr. 119. – A. Dorner: Hundert Jahre Kunst in Hannover, 1750–1850, Hannover 1932, Abb. S. 61. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 128, Nr. 299. – Bénézit 8, 1976, S. 591.

Ausstellungen: Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Kat. Nr. 15.

82 Sturm auf dem Meere

Leinwand 45 × 64
Bez. auf dem vorderen Schiff: JH Rmbg. alla (prima?) 1802 (HR ligiert)
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 333
Entstanden 1802

Literatur: Katalog 1930, S. 70f., Nr. 123. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 128, Nr. 304. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

83 Landschaft mit dem Denkmal Gleims

Leinwand 81 × 102
Bez. l. neben dem Denkmal: J Hein: Ramberg invt. et pinxt: Hannover 1803 (?) (JH ligiert)
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 329
Entstanden 1803 (?)

Der Plan und die Idee für das Gemälde gehen auf Pascha Johann Friedrich Weitsch zurück, der mit der „Allegorie auf den Tod von Raphael Mengs" (Kunstmuseum Düsseldorf) bereits 1780 das erste allegorische Memorialbild der deutschen Landschaftsmalerei geschaffen hatte. Weitsch hatte dem sächsischen Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim in einem Brief vom 19. Oktober 1802 ein Gedächtnisbild versprochen und den Plan dafür schon entworfen. Er konnte sein Vorhaben jedoch nicht mehr verwirklichen, da er den Dichter nur um wenige Monate überlebte (beide starben im Jahre 1803). Ramberg, in dessen Œuvre die allegorische Landschaft singulär ist, hat weitgehend die Ideen des befreundeten älteren Malers übernommen, sich stilistisch jedoch nicht an dessen Werke angelehnt. Zur Deutung der Symbolik vgl. A. Müller-Hofstede, S. 193–214, spez. 208f.

Literatur: Dorner 1927, S. 28, Abb. 50. – F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, München 1929, S. 47. Taf. 37.



82

84





83

- Katalog 1930, S. 69f., Nr. 120, Abb. 120. - Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. - A. Spilleke (verehelichte Müller-Hofstede): P. J. F. Weitsch, ein Braunschweiger Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts, Ms. Diss. Göttingen 1950, S. 137, Nr. 80. - Katalog 1954, S. 128, Nr. 301. - A. Müller-Hofstede: Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch, 1723–1803, Braunschweig 1973, S. 208f., Abb. 113. - Bénézit 8, 1976, S. 591. - Trudzinski 1980, S. 70. - Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Zwei Jahrhunderte Landschaftsmalerei, 1700–1900, Nassauisches Landesmuseum Wiesbaden 1936, Kat. Nr. 525. - Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Kat. Nr. 14. - Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 9.

84 VOR DER SCHENKE

Holz 55 × 40

Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 338

Entstanden um 1805

Literatur: Katalog 1930, S. 70., Nr. 122. - Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. - Katalog 1954, S. 128, Nr. 303. - Bénézit 8, 1976, S. 591. - Trudzinski 1980, S. 70. - Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 10.



85



86

87



85 BAUERNHAUS IM WALD
Holz 41,5 × 50
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 341
Entstanden um 1805

Literatur: F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, München 1929, S. 47. – Katalog 1930, S. 70, Nr. 121. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 128, Nr. 302. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Kat. Nr. 12, Abb.

86 LANDSCHAFT MIT HIRTENLAGER
Leinwand 49 × 58,5
Bez. u. l.: JH Rmbg 1808 (?) (JHR ligiert)
Slg. J. H. Ramberg, Nr. 21; erworben 1910 von Frau Sander, Hannover; Städtische Galerie.
KM 1910, 115
Entstanden 1808 (?)

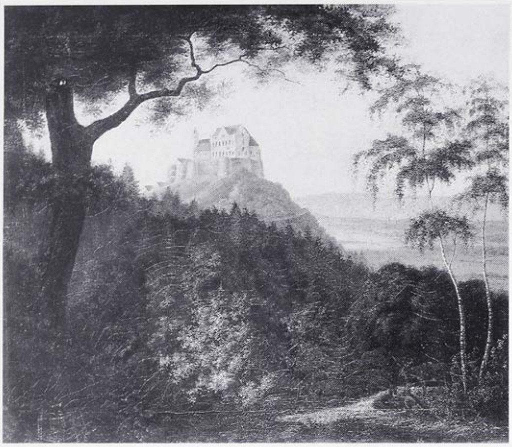
Literatur: Katalog 1954, S. 129, Nr. 305. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Kat. Nr. 13. – Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 7, Abb.

87 DER KLEINE CALENBERGER
Holz 45 × 40
Bez. auf der unteren Stufe: J. H. Rmbg 1833/alla prima; auf dem Stein am unteren Rand: Der kleine Calenberger.
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PNM 339
Entstanden 1833

Calenberger nannte man gelegentlich auch die Einwohner Hannovers, da die historische Landschaft Calenberg, benannt nach der Burg Calenberg östlich von Springe, das Kernland des Kurfürstentums Hannover bildete.

Die Vorzeichnung zu dem Gemälde befindet sich im Kupferstichkabinett des Niedersächsischen Landesmuseums.



88

Literatur: F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, München 1929, S. 49. – Katalog 1930, S. 71, Nr. 125. – Thieme-Becker, XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 129. Nr. 306. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

RAUSCHER, JOHANN ALBRECHT FRIEDRICH

Coburg 1754 – 1808 Coburg

Johann Albrecht Friedrich Rauscher war Schüler der Düsseldorfer Akademie. Nach seiner Ausbildung wurde er Hofmaler des Herzogs von Coburg. Er schuf hauptsächlich Landschaften mit Viehstaffage in Öl und Aquarell. Nach seinen Werken stach u. a. F. Schröder 1792 die „Vue des environs de Coburg".

88 SCHLOSS CALLENBERG BEI COBURG
Leinwand 51 × 61
Slg. Georg Biermann, Darmstadt; seit 1930 im Besitz des Kunstmalers Friedrich Koch, Hannover; erworben 1947 aus dessen Vermächtnis.
PNM 717
Entstanden Ende des 18. Jahrhunderts

Dargestellt ist das Lustschloß und die Sommerresidenz der Herzöge von Coburg.

Literatur: G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. II, S. XLIII, Taf. gegenüber S. 634. – Katalog 1954, S. 133, Nr. 313. – Katalog 1973, S. 387, Nr. 824, Abb. 824.



89

REDER, CYRIAKUS

Leipzig (?) um 1560 – 1598 Dresden

Cyriakus Reder (oder Röder) war Schüler des 1569 aus Antwerpen nach Leipzig geflüchteten Nicolaus de Perre. Nach seiner Ausbildung war er in Meißen und ab 1585 in Dresden tätig, wo er als Porträtmaler urkundlich nachgewiesen ist. Er schuf unter dem Einfluß der Cranachschule auch Gemälde moralisierenden Inhalts.

89 DAS UNGLEICHE PAAR
Lindenholz (?) 48 × 34
Bez. u. r.: C. R. als Monogramm in einen Anker verschlungen
Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; 1802 im Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 777
Entstanden Ende des 16. Jh.

Alter Titel: Der lüsterne Alte

Dargestellt ist das moralisierende Thema des „Ungleichen Paares", ein im Umkreis von Lucas Cranach d. Ä. zahlreich variiertes Sujet: Ein alter lüsterner Mann umarmt eine junge reichgekleidete Frau, die in seinen prallgefüllten, am Gürtel befestigten Geldbeutel greift. Als unmittelbares Vorbild scheint eine in fünf Versionen überlieferte Komposition Cranachs gedient zu haben (vgl. A. G. Stewart: Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art, New York 1977, Nr. 39–43).

Eine fast identische Replik befindet sich im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz (frdl. Hinweis von H. G. Gmelin), die in ihrer malerischen Ausführung jedoch härter und spröder wirkt. Reders Gemälde des „Ungleichen Paares" scheint immerhin so bekannt gewesen zu sein, daß es Ende des 17. Jahrhunderts dem Nürnberger Stecher Georg Fennitzer als Vorbild für ein Schabkunstblatt gedient hat. Man vermutete in dem Paar die Bildnisse des Berthold Tucher und der Anna Pfinzing (Europäische Schabkunst, Katalog 26, Galerie und Kunstantiquariat Joseph Fach, Frankfurt 1983, S. 1, Nr. 5, Taf. VI).

Eine Variante des Gemäldes, die sicher ebenfalls C. Reder zugeschrieben werden kann, befand sich 1979 im Münchener Kunstauktionshaus Neumeister (Auktionskat. 188, 27./28.6.1979, Nr. 1237; frdl. Hinweis von D. Koepplin, März 1979). Die ebenfalls mit CR und Anker signierte Darstellung einer Salome im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, kommt der Münchener Version näher als dem Hannoveraner Gemälde (vgl. J. Jacoby: Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1989, S. 193f., Nr. 1143).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 96. – Inventar 1714, S. 59. – Katalog 1802/3, I, Nr. 52 („Ein Mönch mit einem Mädchen"). – Goertz 1812, f. 237. – Molthan 1844, S. 160, Nr. 31. – Landschaftsstraße 1872, S. 56, Nr. 303. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 84. – Reimers 1905, AM 70. – Thieme-Becker XI, 1915, S. 389. – Katalog 1930, S. 85, Nr. 134, Abb. 134. – W. Stechow: Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 65, 1931, Kunstchronik, S. 27. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 481. – Katalog 1954, S. 133, Nr. 315. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 262. – J. Jacoby, zu einem Gemälde von Cyriakus Reder in Braunschweig, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 29, 1990 (im Druck).

Ausstellungen: Das Sittenbild, Nationalgalerie Berlin 1936/37, S. 15, Kat.-Nr. 64.

Rehberg, Friedrich

Hannover 1758 – 1835 München

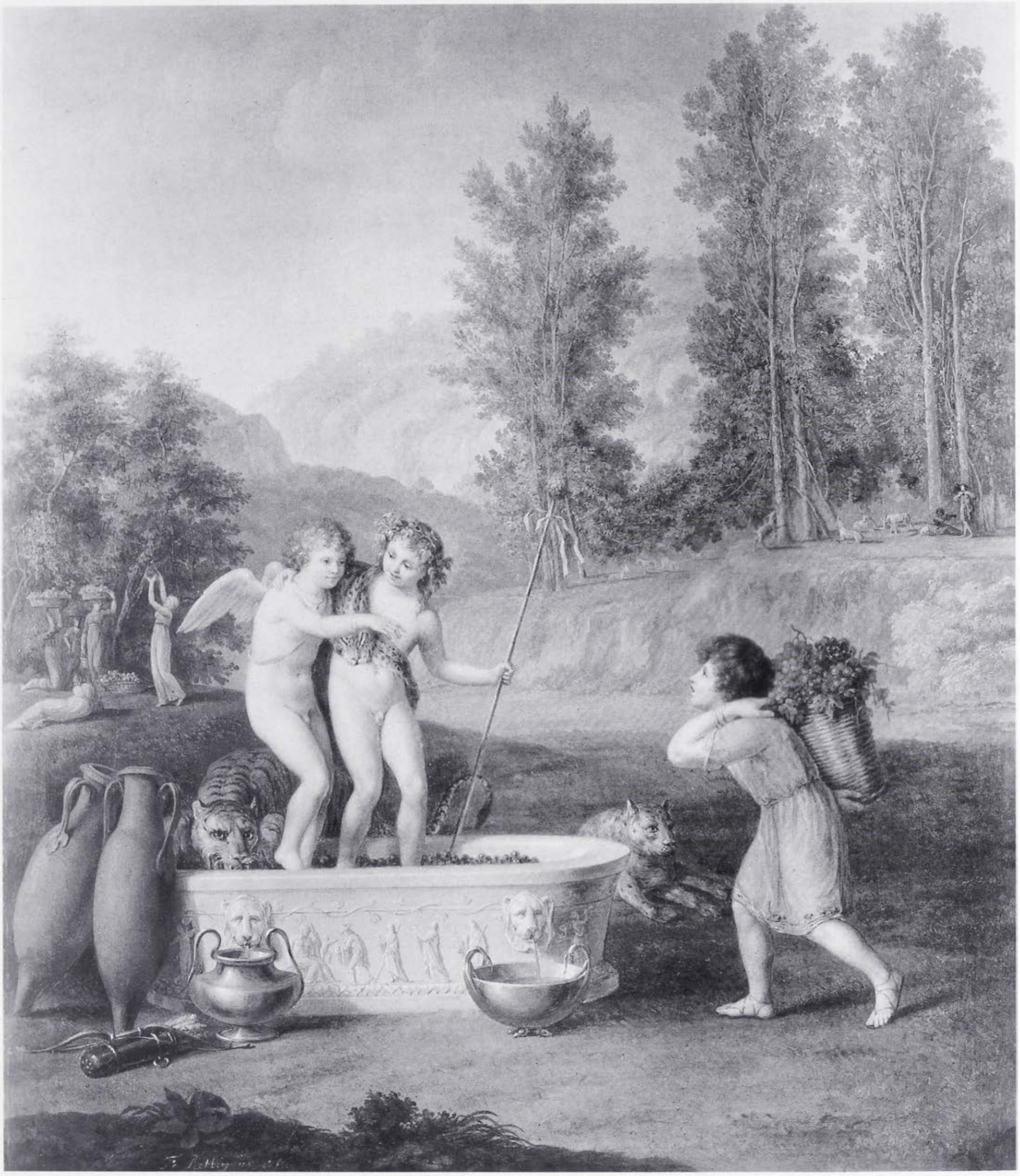
Friedrich Rehberg war zunächst Schüler von Adam Friedrich Oeser in Leipzig. Anschließend setzte er seine Ausbildung in Dresden bei Giovanni Battista Casanova und Johann Eleazar Schenau fort. 1777 ging er nach Rom zu Anton Raphael Mengs, wo er nach Antiken zeichnete und die alten Meister studierte. Nach seiner Rückkehr aus Rom war er von 1783–1787 Zeichenlehrer des Erbprinzen von Dessau. 1786 wurde er Mitglied der Berliner Kunstakademie und im darauffolgenden Jahr zum Professor ernannt, und zwar unter der Bedingung, die Leitung einer in Rom zu gründenden preußischen Kunstschule zu übernehmen, die jedoch nie zustande kam. Rehberg blieb mit Unterbrechungen (1803 in Berlin, Frankreich und England, 1804 in Weimar) bis 1812 in Rom. Von 1812–1815 war er in London tätig, dann wieder in Rom. Ein Auftrag des österreichischen Kaisers führte ihn 1819 nach Innsbruck. Anschließend ließ er sich bis zu seinem Lebensende in München nieder. Friedrich Rehberg war als Maler, Lithograph, Radierer und Kunstschriftsteller (Biographie Raphaels) tätig. Er trug wesentlich zur Verbreitung frühklassizistischer Auffassungen in Deutschland bei.

90 Amor und Bacchus bei der Weinkelter

Leinwand 64 × 56
Bez. u. l.: Fr. Rehberg inv. et fec.
Erworben 1961 von Herrn von Flotow, Hannover.
PAM 954
Entstanden um 1800

Alter Titel: Mythologische Szene

Das Motiv der weinstampfenden Knaben oder Eroten geht auf antike Vorbilder zurück. Nach S. Graf Pückler-Limpurg handelt es sich bei dem Gemälde um die freie Nachbildung eines antiken Reliefs, das er allerdings nicht näher benennt. In einem mit Weintrauben gefüllten reliefierten



90

Steintrog, der die Form eines antiken Sarkophags hat, stehen hier Amor und der Bacchusknabe (griech. Dionysos), ersterer gekennzeichnet durch seine Flügelchen und den am Boden vor dem Steintrog abgelegten Köcher mit Pfeilen und Bogen. Der junge Gott des Weines trägt als Attribute auf dem Kopf einen Efeukranz, über der rechten Schulter ein Pantherfell. In der Linken hält er den in einen Pinienzapfen auslaufenden Thyrsosstab. Ein Bacchus oder Dionysos beigegebenes weiteres Attribut ist der Kantharos, ein becherförmiges Trinkgefäß mit zwei Henkeln, welches hier in jeweils abgewandelter Form den aus zwei Löwenköpfen fließenden Wein auffängt. Zu den beiden weinstampfenden jugendlichen Göttern gesellt sich ein dritter, mit einem

antikischen Gewand bekleideter Knabe, der mit traubengefüllter Kiepe herbeieilt. Rehberg selbst bezeichnet ihn als Batyll (vgl. F. Siebigk: Rehberg's Antheil an den Erwerbungen des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau für die Wörlitzer Kunst-Sammlungen, in: Mittheilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. 2, Dessau 1880, S. 292; vgl. auch S. Graf Pückler-Limpurg und W. Bekker). Bei dem antiken Batyllos handelt es sich jedoch um einen Satyr, der am bacchischen Thiasos teilnimmt (vgl. Paulys Real-Enzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaften, hg. von G. Wissowa, 5. Halbband, Stuttgart 1899, Sp. 149).

Das Motiv entsprach dem Geschmack der Zeit, so daß Rehberg es laut Thieme-Becker in acht eigenhändigen Repliken variierte. Die erste Fassung scheint das 1800 entstandene, großformatige Gemälde in Schloß Wörlitz (118 × 94 cm) zu sein. Das Bild wurde noch im Entstehungsjahr von Rehberg aus Rom an den Fürsten Franz von Anhalt-Dessau gesandt. Über seine Gestaltungsideen, die durch das Erlebnis der Landschaft bei Vietri (Königreich Neapel) angeregt worden waren, gibt der Künstler in einem Brief vom 17. Okt. 1800 Auskunft (vgl. Mitteilungen des Anhaltischen Geschichtsvereins, 2. Bd., Dessau 1880, S. 292ff.). Das Hannoveraner Gemälde weicht von der großformatigen Fassung im wesentlichen nur durch Hinzufügung eines rechts hinter dem Steintrog liegenden Panthers ab (vgl. u. a. G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 505, Abb. 862; G. Lammel: Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig 1986, Farbabb. 57). Eine weitere, sich von den Gemälden in Wörlitz und Hannover unterscheidende Fassung befand sich ehemals in Potsdam, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten. Dieses bereits in das Jahr 1795 datierte Bild zeigt als Hintergrund nur eine Waldlandschaft ohne weinpflückende Nymphen und ohne Hirten (vgl. W. Becker: Paris und die deutsche Malerei, 1750–1840, München 1971, S. 46, 489, Kat.-Nr. 70, Abb. 70).

Literatur: S. Graf Pückler-Limpurg: Der Klassizismus in der deutschen Kunst, München 1929, S. 100. – V. C. Habicht: Der Niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930, S. 311. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 93. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, 2, Hildesheim 1983, S. 766. – Trudzinski 1989, S. 84.

Reiner, Wenzel Lorenz

Prag 1689 – 1743 Prag

Wenzel Lorenz Reiner stammte aus einer oberbayerischen, seit 1654 in Prag ansässigen Künstlerfamilie. Zunächst lernte er bei seinem Vater, dem Bildhauer Joseph Reiner und kopierte Gemälde in der Sammlung seines Onkels, des Kunsthändlers Wenzel Reiner, der ihn unter die künstlerische Obhut der damals bedeutendsten Maler in Prag, Peter Brandl und Michael Wenzel, stellte. Weitere Ausbildung erfuhr Reiner bei Anton Ferdinand Schweiger. Obwohl der Einfluß der italienischen Malerei in seinem Werk bedeutend ist, hat er aller Wahrscheinlichkeit nach keine Italienreise unternommen. Vermutlich wurde er durch Johann Christoph Liška mit der Freskomalerei, insbesondere der illusionistischen römischen Malerei vertraut gemacht, eine Technik, die er vorwiegend ausübte, doch schuf er auch zahlreiche Altargemälde und Bildnisse. Hervorragend sind seine Landschaftsgemälde. Zunächst zeigen sie Einflüsse niederländischer Meister (Roelant Savery, Pieter van Bloemen), dann des italienischen Tenebrismus (Salvator Rosa) und der venezianischen Landschaftsmalerei (Marco Ricci).

91 Felslandschaft mit Indianerlager

Leinwand 43,6 × 32,8
1810 von der 1796 gegründeten Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag für die Sammlung alter Kunst als Nr. 1166 erworben; 1810 an den Fürsten Anton von Lobkowicz versteigert, aber in der Galerie verblieben; 1852 in der Slg. Lobkowicz auf Schloß Mělník; nach 1912 Slg. Gabriel Max, München; erworben 1928 von der Kunsthandlung Böhler, München.
PAM 910
Entstanden um 1740

Alter Titel: Heroische Landschaft

Das Gemälde ist Gegenstück zu einer „Berglandschaft mit Wasserfall und Anglern“ (Prag, Nationalgalerie). Es gehört zu den Spätwerken des Malers, in denen sich Reiner von der heroischen Landschaftsmalerei löst und einer stimmungsvollen malerischen Naturbetrachtung zuwendet. Mit seiner poetischen Auffassung der Landschaft steht er venezianischen Zeitgenossen, namentlich Marco Ricci, nahe, hat jedoch hinsichtlich der



91



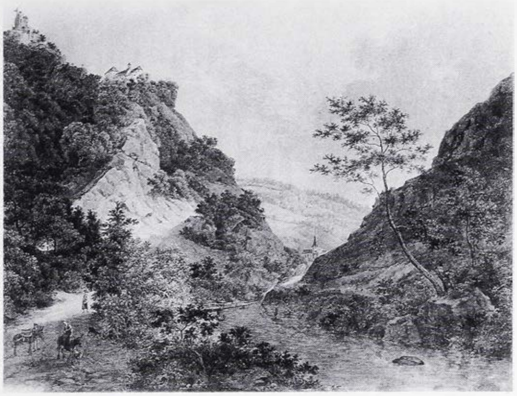
93

kompositionellen und malerischen Gestaltung seinen eigenen Stil entwickelt.

Wie Eschenberg herausgestellt hat, ist die Darstellung der elementaren wilden Natur Sinnbild der Vergänglichkeit und Unstetigkeit. Der Hinweis auf die Vergänglichkeit wird besonders durch die markant in die Landschaft ragende Baumruine betont.

Literatur: Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemählde Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden, Prag 1827, S. 73, Nr. 1166; 1831, S. 22, Nr. 38; 1835, S. 36, Nr. 39/1166; 1938, S. 36, Nr. 39/1166. – Kunstchronik und Kunstliteratur, in: Zeitschrift für bildende Kunst 62, 1928/29, H. 6, S. 68 (Norbert Grund zugeschrieben). – Katalog 1930, S. 29, Nr. 47, Abb. 47 – V. Novotný: V. V. Reiner, in: Umění 13, 1941/42, S. 252. – Katalog 1954, S. 134, Nr. 316. – P. Preiss: Václav Vavřinec Reiner – Krajinář (Wenzel Lorenz Reiner als Landschaftsmaler), in: Časopis Národního musea 126, 1957, S. 207 ff., 214 f., Abb. 8. – P. Preiss: Výstava českeho barokního umění v západním Německu (Ausstellung der böhmischen Barockkunst in Westdeutschland), in: Umění 10, 1962, S. 403. – E. Hubala: Malerei, in: Barock in Böhmen, hg. von K. M. Swoboda, München 1964, S. 231, Abb. 163. – O. J. Blažiček: Barock in Böhmen, Prag 1967, S. 116, Abb. 102. – B. Bushart: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Königstein i. T. 1967, S. 26, Abb. S. 66. – P. Preiss: Wenzel Lorenz Reiner. Maler des römischen Hochbarock, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 21, 1968, S. 27, Abb. 28. – P. Preiss: Václav Vavřinec Reiner (Wenzel Lorenz Reiner), Prag 1970, S. 63, 105, Nr. 114, Abb. 179. – Trudzinski 1980, S. 70. – Narodni galerie Praze. Sbírka starého evpropského umění – Sbírka starého českého umění, Prag 1984, S. 318. – B. Eschenburg: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München 1987, S. 102 ff., Farbabb. VII. – Die Nationalgalerie in Prag. Sammlung der alten europäischen Kunst. – Sammlung der alten böhmischen Kunst, Hanau 1988, S. 320. – Trudzinski 1989, S. 84.

Ausstellungen: Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1955, S. 117, Kat. Nr. N 16. – Barockmaler in Böhmen, Ausstellung des Adalbert Stifter Vereins, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, München, Prinz-Carl-Palais, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, München 1961, S. 32, Nr. 114, Abb. 11. – Barock. Bildkunst im Zeitalter Johann Sebastian Bachs, Kunsthalle, Bremen 1971, S. 169, Kat. Nr. 368, Abb. 287. – Kunst des Barock in Böhmen, Villa Hügel, Essen 1977, S. 141, Kat. Nr. 141. – Wenzel Lorenz Reiner (1689–1743). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik, Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1984, S. 10, 16, 44, Farbabb. S. 45.



92

Reinermann, Friedrich Christian

Wetzlar 1764 – 1835 Frankfurt/M.

Friedrich Christian Reinermann war Schüler des Johann Andreas Benjamin Nothnagel in Frankfurt a. M. Während einer Italienreise setzte er 1789/90 seine Ausbildung bei Louis Ducros in Rom fort, wo er wahrscheinlich auch Christian von Mechel kennengelernt hat, in dessen Basler Stecherwerkstatt er von 1793 an tätig war. Nach der Liquidation des Basler Geschäfts und der Übersiedlung von Mechels nach Berlin ging Reinermann von 1803 bis 1811 nach Frankfurt und anschließend bis 1818 nach Wetzlar. Seit 1818 war er wieder in Frankfurt ansässig. F. Chr. Reinermann schuf als Maler, Kupferstecher und Lithograph Landschaftsveduten.

92 Landschaft

Holz 81,5 × 109,7
Bez. u. l.: Fri. Chr. Reinermann 1827
Erworben 1929 von der Kunsthandlung Dr. Benedict, Berlin.
PAM 915
Entstanden 1827

Literatur: Katalog 1930, S. 85, Nr. 135, Abb. 135. – Katalog 1954, S. 134, Nr. 317. – Katalog 1973, S. 392, Nr. 837, Abb. 837.

Ausstellungen: Zwei Jahrhunderte deutscher Landschafts-Malerei, 1700–1900, Nassauisches Landesmuseum Wiesbaden 1936, S. 40, Nr. 528.

Ring, Ludger tom d. J.

Münster/W. 1522 – 1584 Braunschweig

Ludger tom Ring d. J. erfuhr aller Wahrscheinlichkeit nach den ersten Unterricht in der Malerei bei seinem Vater und scheint dann zunächst in der Werkstatt seines älteren Bruders Hermann tätig gewesen zu sein. Wie Vater und Bruder hat er vermutlich zur weiteren Ausbildung eine Reise in die Niederlande unternommen. Anfang der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre hat er seine Heimatstadt wohl wegen der Zugehörigkeit zum Protestantismus verlassen und sich zunächst im Weserraum an den kleineren Adelshöfen aufgehalten. Das Bildnis des Mindener Superintendenten Hermann Huddaeus von 1568 läßt auf einen zeitweiligen Aufenthalt des Malers in Minden schließen. Seit 1569 wohnte L. tom Ring d. J. in Braunschweig, erhielt dort 1572 das Bürgerrecht und heiratete eine Witwe aus der Braunschweiger Patrizierfamilie Bardenwerper. Neben wenigen kleinformatigen Tafeln religiösen Inhalts schuf er vor allem Porträts, die sich durch ihre Bildnistreue und vor allem durch die minuziöse Wiedergabe der Details auszeichnen. Seine Blumenstükke zählen neben einigen Rückseitenbemalungen auf Bildnissen und Madonnendarstellungen zu den bedeutendsten Vorläufern der selbständigen Stillebenmalerei.

93 Bildnis eines Mannes

Eichenholz 24 × 19
Bez.: Anno D. 1566; über dem Kopf das Monogramm LR, in einem Ring verschlungen.
Geschenk Georg Möller, Hannover, 1895.
PAM 720
Entstanden 1566

Das Bildnis wird von K. Hölter (Die Malerfamilie tom Ring, Münster 1927) nicht erwähnt und wurde zu Unrecht durch N. von Holst dem Künstler abgesprochen. P. Pieper zufolge handelt es sich um eines der am besten erhaltenen Porträts von der Hand Ludger tom Rings d. J. Dargestellt ist wahrscheinlich der Angehörige einer der niedersächsischen Adelsfamilien, für die der Künstler in den sechziger Jahren gearbeitet hat.

Literatur: Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926, Kunstchronik, S. 98. – A. Dorner: Meisterwerke aus dem Provinzialmuseum in Hannover, Hannover 1927, S. 20, Taf. 22. – Katalog 1930, S. 86, Nr. 136, Abb. 136. – N. von Holst: Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus, Straßburg 1930, S. 11, 64. – F. Stuttmann: Kunstschätze in Hannover, Hannover 1953, S. 26 f., Abb. – Katalog 1954, S. 135, Nr. 321, Abb. – Th. Riewerts und P. Pieper: Die Maler tom Ring. Ludger der Ältere, Hermann, Ludger der Jüngere, München 1955, S. 117, Kat.-Nr. 130, Abb. 113. – Stuttmann 1960, S. 26, Nr. 40, Taf. 36. – P. Pieper: Ludger tom Ring d. J., in: Kindlers Malerei-Lexikon V, Zürich 1968, S. 90, Farbabb. S. 88. – Trudzinski 1980, S. 71, Abb. 40. – Trudzinski 1989, S. 85, Abb. 40.



94

Ring, Ludger tom d. J. – zugeschrieben

Münster/W. 1522 – 1584 Braunschweig

94 Bildnis einer Frau

Eichenholz 73,5 × 57
Bez. o. l.: A° aetatis suae 28./1579

Aus königlich hannoverschem Besitz im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 878
Entstanden 1579

Das Bildnis wurde von Molthan als Porträt der „Gräfin Rantzau" bezeichnet. Es läßt sich jedoch kein weibliches Mitglied der Familie feststellen, das 1551 geboren ist. Th. Riewerts und P. Pieper vermuteten, daß es sich um das Bildnis der Armgard von Reden, geb. Rottorp, handelt, das als Gegenstück zu der Darstellung des Fehdeführers Claus von Reden entstand. Dieses Porträt weicht jedoch nicht nur in den Maßen (75,6 × 60 cm) ab, sondern unterscheidet sich nach H. G. Gmelin (Aktennotiz nach Autopsie) auch stilistisch von dem Damenbildnis. Es weist die charakteristische wärmere Farbgebung der Spätwerke von Ludger d. J. auf. Das Damenporträt steht jedoch ohne Zweifel den Damenbildnissen aus des Malers Braunschweiger Zeit sehr nahe. Von V. C. Habicht wurde das Bildnis nicht überzeugend dem Flensburger Maler Melchior Lorichs zugeschrieben.

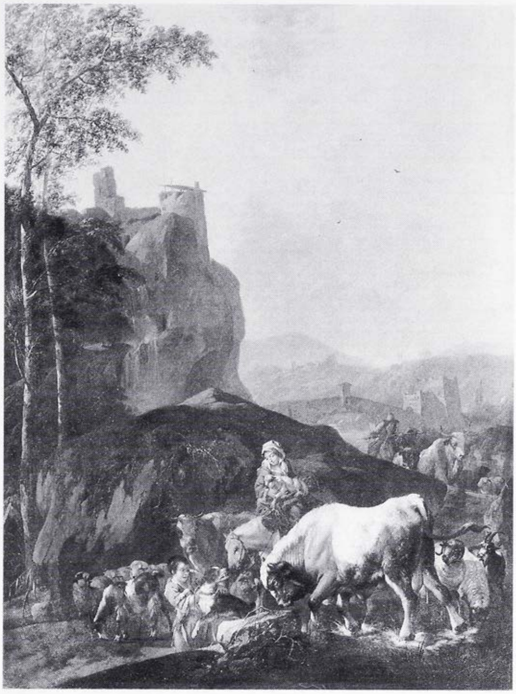
Die Dargestellte weist bei merkwürdig steifer Handhaltung mit der Rechten einen Apfel vor, der als Symbol des Sündenfalls gleichzeitig auf die Erlösung nach dem Tode hindeuten soll. Die Münze an der goldenen Gnadenkette zeigt offensichtlich einen deutschen Kaiser, möglicherweise Maximilian I.

Literatur: Molthan 1844, S. 66, Nr. 16. – Landschaftsstraße 1872, S. 83, Nr. 455. – Eisenmann-Köhler, AM 104. – Reimers, AM 429. – Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926, Kunstchronik, S. 98. – V. C. Habicht: Ein Porträt von Melchior Lorichs, in: Italienische Studien. Festschrift für Paul Schubring, Leipzig 1929, S. 74 ff., Abb. 1. – Ders.: Der niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930, S. 288, Abb. 149. – Thieme-Becker XXIII, 1929, S. 395 („Lorichs, Melchior"). – Katalog 1930. S. 159, Nr. 200, Abb. 200. – A. Neukirch: Niedersächsische Adelskultur der Renaissance, Hannover 1930, S. 60. – Katalog 1954, S. 135 f., Nr. 322. – Th. Riewerts und P. Pieper: Die Maler tom Ring. Ludger der Ältere, Hermann, Ludger der Jüngere, München 1955, S. 130, Kat. Nr. 161, Abb. 146. – Stuttmann 1960, S. 26, Nr. 41, Taf. 37. – Trudzinski 1980, S. 71. – Trudzinski 1989, S. 85.

ROOS, JOHANN HEINRICH

Reipoltskirchen/Pfalz 1631–1685 Frankfurt/M.

Johann Heinrich Roos war der älteste Sohn eines der reformierten Kirche angehörenden „Tünchers" (Malers und Anstreichers). In den Wirren des 30jährigen Krieges floh die Familie 1634 nach



95

Wesel und 1640 dann weiter nach Amsterdam. Dort wurde Roos 1647 Schüler des Historienmalers Guilliam Dujardin, anschließend des Landschaftsmalers Cornelis de Bie und des Tier- und Genremalers Barend Graat. Nachhaltig beeinflußt wurde er von den italianisierenden Neuerern der niederländischen Malerei, vor allem von Carel Dujardin und Nicolaes Berchem. Um 1651/52 verließ J. H. Roos Amsterdam. Obwohl er in seinen Hirtenidyllen mit Vorliebe römische Bauten wiedergab, kann ein Italienaufenthalt bis heute nur vermutet, aber nicht belegt werden. Sandrart zufolge arbeitete er 1653 zusammen mit seinem jüngeren Bruder Theodor in Mainz und nahm wohl im darauffolgenden Jahr einen Ruf des Landgrafen Ernst von Hessen an dessen Hof in Rheinfels an. Nach Auftragsarbeiten in Mainz, Rheinfels und Mannheim wurde er 1664 Hofmaler Karl Ludwigs von der Pfalz in Heidelberg. 1667 gab er seine Stellung am pfälzischen Hof auf und zog mit seiner Familie nach Frankfurt. Als Reformierter konnte er das Bürgerrecht nicht erwerben, erhielt jedoch gegen den Protest der Maler-Zunft vom Stadtrat die Erlaubnis, 10 Jahre als Beisasse in der Stadt zu bleiben, was später stillschweigend verlängert wurde. Da sich seine Gemälde, vor allem Hirtenidyllen, aber auch Por-

träts, Stilleben, Historienbilder, biblische Motive, Soldatenszenen und Zigeunerlager größter Beliebtheit erfreuten, konnte er sich bald ein prachtvolles Haus auf der Zeil, der Hauptstraße Frankfurts, leisten. Er starb im Alter von 54 Jahren bei dem Versuch, aus seinem brennenden Haus einen kostbaren Porzellankrug mit goldenem Deckel zu retten.

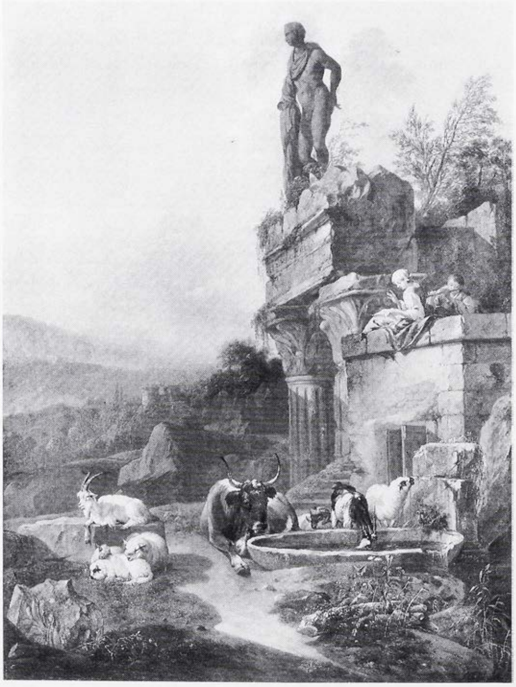
95 LANDSCHAFT IN MORGENSTIMMUNG

Kupfer 67,8 × 51,6
Bez. u. Mitte: JH Roos. fecit 1669 (JHR ligiert)
Aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 853
Entstanden 1669

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 96. Wie auch auf anderen Pendants, stellt J. H. Roos der beschaulichen ruhigen Szene eine bewegte, lebendige gegenüber. Er greift in abgewandelter Form die Darstellung im Vordergrund des ein Jahr zuvor entstandenen Münchener Bildes (H. Jedding, Kat. Nr. 47) wieder auf. Im Hintergrund bindet er die auf zahlreichen italianisierenden Gemälden des 17. Jahrhunderts und auch bei ihm selbst immer wieder erscheinende Ponte Molle, die bekannteste römische Tiberbrücke, in die weite Hügellandschaft ein.

Literatur: Katalog 1802/3, I, Nr. 8. – Goertz 1812, f. 235. – Molthan 1844, S. 190, Nr. 6. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 387, Nr. 51. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 457. – Reimers 1905, AM 340. – Katalog 1930, S. 90, Nr. 141, Abb. 141. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 579. – Katalog 1954, S. 137, Nr. 327. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 56ff., 60, 69, 76f., 216, Kat.-Nr. 54. – L. Salerno: Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, Vol. II, Rom 1976, S. 624f., Abb. 102.4. – Bénézit 9, 1976, S. 77. – G. Adriani: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977, S. 101f., Abb. 83. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, 1979, S. 923f. – Trudzinski 1980, S. 72, Abb. 86a. – Trudzinski 1989, S. 85, Abb. 92a.

96



96 LANDSCHAFT MIT TEMPELRUINE IN ABENDSTIMMUNG

Kupfer 67,8 × 51,6
Bez. rechts neben dem Brunnen: JH Roos. fecit 1669 (JHR ligiert)

Aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 851
Entstanden 1669

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 95. J. H. Roos setzt in den rechten Vordergrund ein beliebtes Antiken-Motiv, die Ruinen des Vespasiantempels auf dem Forum Romanum, dessen drei Säulen mit dem mächtigen Architrav bis 1810 (Ausgrabung und Wiederaufrichtung der Säulen) nur zu einem Teil aus dem Boden herausragten. Die Bekrönung der Tempelruine mit der Statue eines römischen Kaisers ist freie Erfindung.



97

Literatur: Katalog 1802/3, I, Nr. 9. – Goertz 1812, f. 235. – Molthan 1844, S. 190, Nr. 7. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 387, Nr. 52. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 455. – Reimers 1905, AM 338. – Katalog 1930, S. 90f., Nr. 142, Abb. 142. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 579. – Katalog 1954, S. 137, Nr. 328, Abb. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 56ff., 60, 69, 76, 217, Kat.-Nr. 55. – Stuttmann 1960, S. 27, Nr. 55, Abb. 50. – L. Salerno: Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, Vol. II, Rom 1976, S. 624f., Abb. 102.5. – Bénézit 9, 1976, S. 77. – G. Adriani: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977, S. 101f., Abb. 84. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, 1979, S. 923f., Abb. 1. – Trudzinski 1980, S. 72, Abb. 86b. – Trudzinski 1989, S. 85, Abb. 92b.

97 ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Leinwand 48,5 × 61

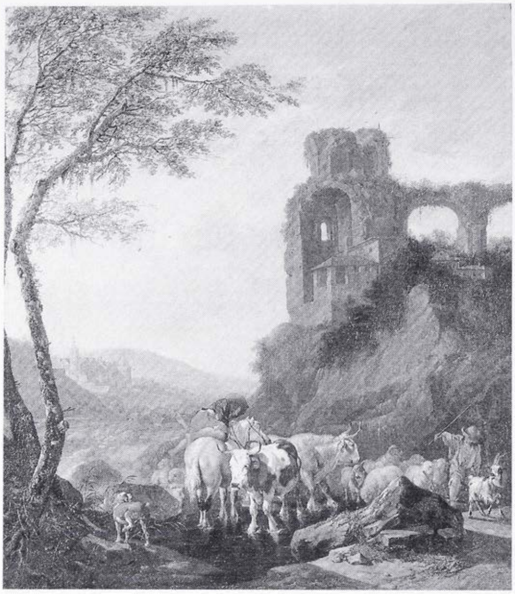
Bez. u. r. auf einem Gesimsstück: JH Roos. fecit 1669 (JHR ligiert)

Bis 1818 Gräflich Wallmodensche Slg., Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 854

Entstanden 1669

Literatur: Wallmoden 1818, Kat. Nr. 155. – Katalog der Sammlung Hausmann 1831, Nr. 21. – P. F. Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/M. 1862, S. 211. – G. Parthey:



98

Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 391, Nr. 144. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 458. – Reimers 1905, AM 341. – A. v. Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon, Bd. II, Wien 1910, S. 469. – Katalog 1930, S. 91, Nr. 143, Abb. 143. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 579. – Katalog 1954, S. 138, Nr. 329. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 60, 217, Kat. Nr. 56. – Bénézit 9, 1976, S. 77.

Ausstellungen: Der Tiermaler Johann Heinrich Roos, 1631–1685. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1985, S. 88, Kat. Nr. 18, Abb. S. 114.

98 Italienische Landschaft mit dem Heidelberger Schloss

Leinwand 70×61
Bez. u. r.: JH Roos fe (JHR ligiert)

Vielleicht aus kurfürstlich hannoverschem Besitz und 1802 im Schloß Hannover; in diesem Falle 1803 in England; 1812 in Windsor Castle; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 852
Entstanden um 1670

Die Komposition des Gemäldes kehrt, jeweils mit leichten Abwandlungen, wieder auf einer Radierung von Perelle und auf einer Zeichnung eines unbekannten Künstlers des 17. Jahrhunderts in Leipzig (Inv. Nr. NJ 494) sowie auf einer Zeichnung eines unbekannten niederländischen Künstlers des 17. Jahrhunderts in Kassel (Inv. Nr. 5116) (frdl. Hinweis von L. Oehler, Brief vom 18.4.1977). Im Vergleich mit der Kasseler Zeichnung stellt L. Oehler in Frage, ob es sich bei dem Gebäudekomplex im linken Hintergrund um das Heidelberger Schloß handelt. Es besteht kein Zweifel, daß hier das Neckartal wiedergegeben ist, an dessen Hang sich hoch über der Stadt das Heidelberger Schloß erhebt (vgl. z. B. das Gemälde von G. A. Berckheyde und die Zeichnung eines unbekannten Künstlers im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg, Inv. Nr. G 180 und Z 2199).

Literatur: Katalog 1802/3, I, Nr. 94. – Goertz 1812, f. 235v. – Molthan: 1844, S. 190, Nr. 5. – Landschaftsstraße 1872, Nr. 412. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 456. – Reimers 1905, AM 341. – W. Waetzold: Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht, Leipzig 1927, S. 110, Abb. S. 113. – Katalog 1930, S. 91f., Nr. 144, Abb. 144. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 579. – H. Gerson: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942, S. 262. – S. Heiland: Die Ruine im Bild, Diss. Leipzig 1953, S. 47. – Katalog 1954, S. 138, Nr. 330. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 60, 65, 78, 221, Kat. Nr. 70. – Bénézit 9, 1976, S. 77. – Westrich-Kalender 1989, Farbabb. S. 17.

Ausstellungen: Heidelberg im Bild der Jahrhunderte. Wegweiser durch die Ausstellung, Ottheinrichbau des Schlosses, Heidelberg 1957, o. S. – Der Tiermaler Johann Heinrich Roos, 1631–1685. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1985, S. 18, 88, Kat. Nr. 21, Farbabb. 21, Titelbild.

Roos, Johann Melchior

Heidelberg 1663 – 1731 Braunschweig (?)

Johann Melchior Roos, der zweitälteste Sohn des Malers Johann Heinrich Roos, wurde zunächst von seinem Vater in der Tiermalerei unterwiesen. Danach ging er auf Wanderschaft nach Holland und wurde 1684 Mitglied der Zeichenakademie in Den Haag. Zwischen 1686 und 1690 hielt sich J. M. Roos in Italien auf und arbeitete vermutlich bei seinem Bruder Philipp Peter in Tivoli. Über



99

Nürnberg und Heidelberg kam er 1695 nach Frankfurt/M., wo er sich als Maler niederließ. Für kurze Zeit war er Hofmaler des Fürstbischofs von Bamberg, Lothar Franz von Schönborn, der ihn jedoch wegen seiner Faulheit und seines liederlichen Lebenswandels wieder entließ. Da er angeblich nur an Samstagen, wenn seine Frau Marktgeld brauchte, arbeitete, wurde er auch der „Samstags-Roos" genannt. Nach 1718 bleibt sein Lebensweg weitgehend im Dunkeln. J. M. Roos widmete sich hauptsächlich der Darstellung von Tieren des Waldes, von Wildkatzen und Bären wie auch von Tierkämpfen.

100



99 HUND
Leinwand 49,6 × 47,4
Bez. auf dem Halsband: 1727. JM Roos fecit (JMR ligiert)
Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.
PAM 723
Entstanden 1727

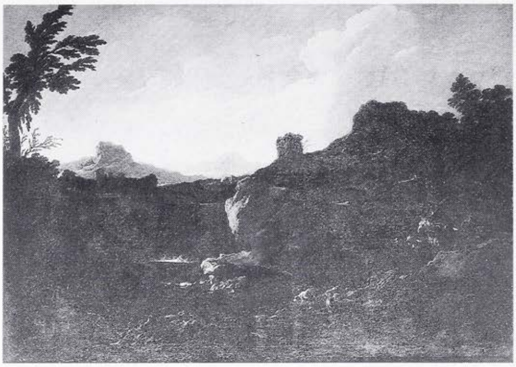
Das Gemälde ist nicht beschnitten; da es keine Studie ist, könnte es sich um ein Hunde-Porträt handeln.

Literatur: Katalog 1954, S. 138, Nr. 331.

ROOS, PHILIPP PETER
genannt Rosa da Tivoli
St. Goar 1657 – 1706 Rom

Philipp Peter Roos, der älteste Sohn des Malers Johann Heinrich Roos, wurde zunächst von seinem Vater unterrichtet. 1677 ging er mit einem Stipendium des Landgrafen von Hessen nach Italien. In Rom arbeitete er bei Giacinto Brandi, dessen Tochter er 1681, nachdem er zur römisch-katholischen Kirche übergetreten war, heiratete. Ph. P. Roos eignete sich schnell die Manier der italienischen Barockmaler an, Bilder mit breitem Pinselstrich pastos zu gestalten. Neben Brandi scheinen Salvator Rosa und Gaspar Dughet seine Vorbilder gewesen zu sein. Er blieb jedoch der Motivwelt seines Vaters verpflichtet und schuf ausschließlich Tierbilder, wobei er sich auf Haustiere, also Schafe, Ziegen, Rinder, Pferde und Hunde beschränkte, die er wirkungsvoll und bildfüllend in die von Felsen zerklüftete Campagnalandschaft setzte. Aufgrund seiner Virtuosität und Schnelligkeit erhielt er in der niederländischen „Malerbent", deren Mitglied er war, den Beinamen „Mercurius". Da er seit 1784/85 ein Haus in der Nähe von Tivoli besaß, nannte man ihn allgemein Rosa da Tivoli.

100 RUHENDE HERDE
Leinwand 122 × 171
Bis 1818 Gräflich Wallmodensche Slg., Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 857
Entstanden kurz nach 1690



101



102

Nach Jedding steht das Gemälde am Übergang vom reinen Tierbild zum großen dekorativen Hirtenstück und ist somit in den Beginn der 90er Jahre zu datieren.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 72. – Katalog der Sammlung Hausmann, Hannover 1831, Nr. 16. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 461. – Reimers 1905, AM 344. – P. F. Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/M. 1862, S. 215. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 398, Nr. 67. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Katalog 1930, S. 93, Nr. 147, Abb. 147. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 581. – Katalog 1954, S. 139, Nr. 334. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 179 f. – Bénézit 9, 1976, S. 78. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie, in: Weltkunst 49, 1979, S. 924, Abb. 2. – Trudzinski 1980, S. 72.

101 LANDSCHAFT MIT BÄUMEN

Leinwand 119 × 170

1779 Nachlaß F. E. von Wallmoden, Hannover; bis 1818 Gräflich Wallmodensche Slg., Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 855

Entstanden um 1700

Das Gemälde gehört zusammen mit dem Gegenstück (vgl. Kat. Nr. 102) zu den spätesten und reifsten Werken des Künstlers, die um 1700 entstanden sind (vgl. H. Jedding, S. 183).

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 18, Nr. 80. – Wallmoden 1818, Nr. 71. – Katalog der Sammlung Hausmann, Hannover 1831, Nr. 14. – P. F. Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/M. 1862, S. 215. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 459. – Reimers 1905, AM 342. – Katalog 1930, S. 93, Nr. 146, Abb. 146. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 581. – Katalog 1954, S. 138, Nr. 332. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 183. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie, in: Weltkunst 49, 1979, S. 924.

102 LANDSCHAFT MIT RUINEN

Leinwand 119 × 167

1779 Nachlaß F. E. von Wallmoden, Hannover; bis 1818 Gräflich Wallmodensche Slg., Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 856

Entstanden um 1700

Vgl. Kat. Nr. 101.

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 18, Nr. 81. – Wallmoden 1818, Nr. 70. – Katalog der Sammlung Hausmann, Hannover 1831, Nr. 15. – P. F. Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/M. 1862, S. 215. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 399, Nr. 86. – G. Ebe: Der deutsche

Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 460. – Reimers 1905, AM 343. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Bd. 1, Leipzig 1914, S. XXI, 95, Abb. 153. – Katalog 1930, S. 92f., Nr. 145, Abb. 145. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 581. – Katalog 1954, S. 138, Nr. 333. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 183. – Bénézit 9, 1976, S. 78. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie, in: Weltkunst 49, 1979, S. 924.

SANDRART, LORENZ VON

Nürnberg um 1682 – 1753 Stuttgart

Lorenz von Sandrart wurde 1682 als Sohn des Malers und Radierers Johann Jacob von Sandrart (1655–1698) in Nürnberg geboren. 1710 war er in Berlin als „Kgl. Hof- und Oberheroldsrat" angestellt. Für die Jahre 1729/35 ist seine Tätigkeit als Inspektor der Stuttgarter Galerie überliefert. Er war als Schmelzmaler und Radierer tätig und schuf zahlreiche Miniaturen in Gouache.

103 BILDNISMINIATUR EINER FÜRSTIN MIT NEGERPAGEN

Deckfarben auf Pergament 13 × 10,5

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg); Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983.
PAM 1001
Entstanden um 1740

Im Katalog der Sammlung Spiegelberg wird die Meinung geäußert, daß auf diesem einem unbekannten deutschen Meister um 1740 zugeschriebenen Bild die Markgräfin Wilhelmine Friederike Sophie von Bayreuth (1709–1758), die Schwester von Friedrich dem Großen, dargestellt sei. Dieser Annahme hat Lemberger widersprochen, doch schreibt er „das seelenvolle, mit unendlicher Sorgfalt und Hingabe gemalte Bildnis der reizenden jungen Fürstin" dem Maler Lorenz von Sandrart zu, der zwischen 1737 und 1741 in Stuttgart eine Anzahl von Bildnisminiaturen schuf (vgl. Thieme-Becker XXIX, 1935, S. 398). 1989 befand sich im Kunsthandel eine Replik der Bildnisminiatur (oval, 15 × 12,5 cm), die unten links „Sandrart" signiert ist. Dargestellt sein soll allerdings Sophie Caroline, die zweite Gemahlin des



103

Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth (vgl. Aukt. Kat. Th. Krauth, Nr. 67, 9. und 10. Juni 1989, S. 45, Kat. Nr. 312).

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 152, Nr. 515. – E. Lemberger: Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten, Stuttgart 1911, S. 23, 33, Taf. 4. – H. W. Grohn: Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 76, Kat. Nr. 29, Abb. S. 77.

Ausstellungen: Bildnisminiaturen aus Niedersächsischem Privatbesitz, Kestner Gesellschaft, Hannover 1918, S. 24, Nr. 78.

SCHEITS, ANDREAS

Hannover um 1655 – 1735 Hannover

Andreas Scheits, Sohn des Malers, Illustrators und Radierers Matthias Scheits, war zunächst Schüler und Gehilfe seines Vaters. Zur weiteren Ausbildung ging er nach Holland. Seit 1696/97 war er Hofmaler in Hannover. Er schuf hauptsächlich Porträts.



104

104 Bildnis eines bärtigen Mannes
Leinwand 70,5 × 56
Bez. auf der Rückseite: A. Scheidtz 1712 (heute auf Preßplatte aufgezogen)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 16
Entstanden 1712

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um den idealisierten Studienkopf eines alten Mannes (Apostel?). Der im Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner erwähnte „alte männliche Kopf mit Mütze und Mantel. Auf der Rückseite bezeichnet: A. Scheidtz 1712" kann nicht eindeutig mit der Darstellung identifiziert werden, da der Bärtige keine Mütze trägt. Das Bildnis eines Rabbiners in der Hamburger Kunsthalle stellt zwar einen bärtigen Mann mit Mantel und Pelzkappe dar, ist allerdings auf der Rückseite früher datiert: „A. Scheidtz fe 1709" (vgl. Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1966[5], S. 141, Nr. 264). Beide Darstellungen wurden früher dem Vater, Matthias Scheits, zugeschrieben. Das Bild hat aufgrund von Brandschäden zahlreiche Übermalungen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 66 (?). – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 285. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 208 (Matthias Scheits).

Schroeder, Johann Heinrich

Meiningen 1757 – 1812 Meiningen

Nach seiner Ausbildung bei Johann Heinrich Tischbein in Kassel und Studienreisen nach England und in die Niederlande war Schröder zunächst als Porträtmaler in Hannover tätig, wurde 1785 braunschweigischer Hofmaler und hielt sich seit 1789 bis 1792 in Berlin auf. Später war er badischer Hofmaler. Mit seinen Pastellbildnissen machte er sich vor allem in Norddeutschland und Baden einen Namen.

105 Friederike, Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz
Pastell auf Pergament 38,4 × 30,9 (oval)

Königlich preußischer Besitz (Potsdamer Schlösser); erworben 1934 von der Galerie Dr. W.A. Luz, Berlin, durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung.
VNM 830
Entstanden um 1797

Dargestellt ist Prinzessin Friederike, die 1778 als vierte Tochter des Prinzen Karl II. von Mecklenburg-Strelitz in Hannover geboren wurde. Dieser war 1763 von seinem englischen Schwager, König Georg III., zum Gouverneur des Kurfürstentums Hannover ernannt worden. Friederike heiratete am 26. Dez. 1793 den Prinzen Ludwig, den zweiten Sohn Friedrich Wilhelms II. von Preußen. Nach dessen Tod im Jahre 1796 ging sie zwei Jahre später eine Ehe mit dem mittellosen Prinzen Friedrich von Solms-Braunfels ein. Nachdem dieser verstorben war, wurde Friederike 1815 mit Herzog Ernst August von Cumberland vermählt. 1837 wurde sie Königin von Hannover.

Das Witwenporträt dürfte kurz nach dem Tod Ludwigs von Preußen, also bald nach 1796, entstanden sein, da die Dargestellte noch sehr jugendlich erscheint.

Schroeder war auch als badischer Hofmaler noch für das preußische Königshaus tätig, wie das



105

Pastell-Bildnis des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen (um 1793) zeigt. So hat er auch die drei älteren Schwestern Friederikes, Charlotte, Therese und Luise in Pastell gemalt (in königlich hannoverschem Besitz auf der Marienburg bei Pattensen-Schulenburg).

Literatur: Thieme-Becker XXX, 1936, S. 296. – Ch. Steinbrucker (hrsg.): Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff, Berlin – Leipzig 1921, S. 72f., 97. – Katalog 1954, S. 146, Nr. 358. – Katalog 1959, Kat. Nr. 23. – H. Börsch-Supan: Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier, dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser, Berlin 1980, S. 188f. – J. G. Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845, Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hrsg. von Götz Eckardt, Berlin 1987, Bd. 1, S. 9, Bd. 2, S. 324. – A. v. Rohr: „Mein Gesicht von ehedem", Bildnisse der Prinzessin Friederike von Mecklenburg-Strelitz und späteren Königin von Hannover (1778–1841), in: Heimatland, H. 4. Jg. 1988, S. 105–109.

Ausstellungen: Kunstförderung – Kunstsammlung, 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus, Hannover 1968, Nr. 28, Abb.

SCHÜTZ, CHRISTIAN GEORG d. Ä.

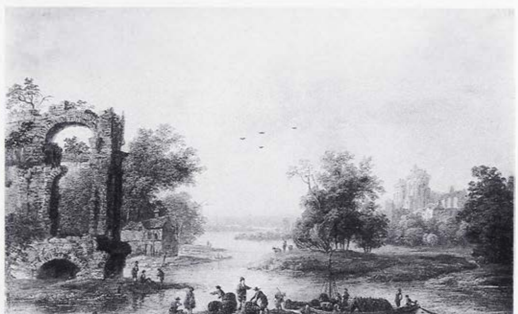
Flörsheim am Main 1718 – 1791 Frankfurt/M.

Christian Georg Schütz d. Ä. ging von 1733–1737 bei dem Frankfurter Fassadenmaler Johann Hugo Schlegel in die Lehre. Danach arbeitete er drei Jahre an den Höfen von Hohenzollern und Nassau in Hechingen und Saarbrücken. Nach der Heirat mit der Tochter des Bildhauers Servatius Hochecker im Jahre 1744 ließ er sich in Frankfurt nieder, übernahm jedoch auch häufig Aufträge anderenorts: 1749/50 war er in Braunschweig und Salzdahlum, 1751 und 1753 in Kassel tätig. 1759 bereiste er mit Emanuel Handmann und Johann Ludwig Aberli das Berner Oberland. 1762 war er ein zweites Mal mit dem Frankfurter Landschaftsmaler Friedrich Wilhelm Hirt, der häufig seine Bilder mit Figuren staffierte, in der Schweiz. Chr. G. Schütz d. Ä. schuf neben Dekorationsmalereien vor allem zahlreiche Staffeleibilder mit Landschaften, die antike Architekturen oder „rheinische Motive" zeigen. Als Vorbilder dienten ihm Landschaftsgemälde (Rheinlandschaften) von Hermann Saftleven, die er u. a. im Hause seines Gönners Baron Häckel kennengelernt hatte. Daneben entstanden Gemälde mit Ansichten von Frankfurt, Mainz und Aschaffenburg.

106 IDEALE FLUSSLANDSCHAFT MIT RUINE IM VORDERGRUND

Holz 22 × 33
Erworben 1942 von der Kunsthandlung Ettle, Frankfurt.
PAM 938
Entstanden 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts
Gegenstück zu Kat. Nr. 107

106





107

Die beiden als Gegenstücke geschaffenen kleinformatigen Flußlandschaften wurden von G. von der Osten unter dem Namen Christian Georg Schütz II. (1758–1823) geführt, jedoch zöge er es – dem Katalogtext zufolge – vor, „dem zarten Kolorit nach . . . diese Bilder eher einem qualitätvollen Meister des früheren 18. Jh. zuzuweisen". Sie stehen den gesicherten Flußlandschaften des älteren Schütz sehr nahe, so daß eine Zuschreibung an diesen durchaus gerechtfertigt erscheint.

Literatur: Katalog 1954, S. 146, Nr. 360.

107 Ideale Flusslandschaft mit Brücke im Vordergrund

Holz 22,1 × 33
Erworben 1942 von der Kunsthandlung Ettle, Frankfurt.
PAM 937
Entstanden 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts
Gegenstück zu Kat. Nr. 106 (Text s. dort).

Literatur: Katalog 1954, S. 146, Nr. 359.

108



Seekatz, Johann Conrad – Umkreis

Grünstadt/Pfalz 1719–1768 Darmstadt

Den ersten Unterricht erfuhr Johann Conrad Seekatz bei seinem Bruder, Johann Ludwig Seekatz, der am Hof zu Worms tätig war. Von etwa 1748 bis 1751 setzte er seine Ausbildung bei Philipp Hieronymus Brinckmann in Mannheim fort. Seit 1753 war er Hofmaler des Landgrafen von Hessen in Darmstadt. Des öfteren hielt er sich in Frankfurt auf, wo er enge Beziehung zu Johann Andreas Benjamin Nothnagel und dem Rat Goethe pflegte. Neben dekorativen Arbeiten mythologischen und allegorischen Inhalts führte Seekatz auch zahlreiche Gemälde mit religiösen Themen aus. Seine eigentliche Bedeutung erweisen jedoch Genremalereien, die den bürgerlichen Alltag schildern: Kinder- und Bauernszenen, Vieh- und Jahrmarkt-Darstellungen.

108 Diana und Endymion

Leinwand 23,5 × 33
Erworben 1915 von Rittmeister Trier; Städtische Galerie.
KM 1915, 107
Entstanden um 1760

Dem Mythos zufolge hatte sich die keusche Jagdgöttin Artemis (röm. Diana), die im 3. Jahrhundert v. Chr. mit der Mondgöttin Selene (röm. Luna) zu einer Person verschmolz, in den schönen Hirten oder Jäger Endymion verliebt. Des Nachts, wenn der Jüngling in seiner Höhle auf dem Latmos in Karien schlief, besuchte sie ihn, um ihn zu küssen (vgl. Pseudo-Apollodor, Bibliothek I, 7, 5; Lukian, Dialogi deorum 11; Boccaccio, De genealogia deorum IV, 16).

Zurückgehend auf römische Vorbilder wird die Szene seit der italienischen Renaissance und besonders im Barock häufig in der Malerei dargestellt. Die spätbarocke Formulierung des Themas aus dem Umkreis von J. C. Seekatz hält sich allerdings nicht mehr getreu an den überlieferten Mythos. Zum einen treten bei der Darstellung der Diana ihre Eigenschaften als Mondgöttin zurück, sie ist hier lediglich als keusche Jägerin wiedergegeben; zum anderen ist Endymion nicht – wie üblich – in Schlaf versunken dargestellt, sondern sitzt in trauter Umarmung, seine Liebe beteuernd, neben Diana.

Literatur: Katalog 1954, S. 147, Nr. 363.



109

SPITZER, PETER (?)

nachweisbar zwischen 1533 und 1578 in Braunschweig

Peter Spitzer führte Aufträge für Herzog Heinrich den Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel und den Braunschweiger Magistrat aus. Neben der Bemalung von Bannern und einem Staatswagen schuf er hauptsächlich Tafelgemälde und malte die Decke des Rathaussaales und des Münzgebäudes in Braunschweig aus. Spitzer war auch als Formschneider tätig.

109 HERZOGIN SOPHIE VON BRAUNSCHWEIG-WOLFENBÜTTEL
Holz 49 × 34,5

Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Sammlung Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 105

Standort: Stadt- und Kreis-Heimatmuseum (Historische Schloßräume), Wolfenbüttel.
Entstanden um 1556

Die Dargestellte wurde traditionell mit Eva von Trott (1505/07–1567), der Geliebten Herzog Heinrichs des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel (1489–1568), identifiziert. Bereits im Besitz der Herzogin Sophie von Hannover wurde das Bildnis derart benannt.

Aufgrund der spanischen Kleidung muß das Porträt in den Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert werden. Zu dieser Zeit war Eva von Trott etwa fünfzig Jahre alt. Das Bildnis zeigt jedoch eine wesentlich jüngere Frau. F. Thöne identifizierte die Dargestellte mit der zweiten Gattin Herzog Heinrichs des Jüngeren, Prinzessin Sophie von Polen (1522–1575), Tochter König Sigismunds I. von Polen und der Bona Sforza von Mailand (vgl. auch W. Havemann: Geschichte der Lande Braunschweig und Lüneburg, Bd. 2, Göttingen 1855, S. 291). Diese Deutung scheint glaubhaft und macht eine Datierung des Bildnisses um 1556, dem Jahr der Vermählung Heinrichs des Jüngeren mit Sophie von Polen, wahrscheinlich.

Literatur: Inventar 1709, Nr. 131; Inventar 1714, S. 60; Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 252; F. Thöne: Wolfenbüttel. Geist und Glanz einer alten Residenz, München 1963, Abb. 48.

SPRANGER, BARTHOLOMÄUS

Antwerpen 1546 – 1611 Prag

Bartholomäus Spranger ging zunächst bei den Antwerpener Landschaftsmalern Jan Mandyn, Frans Mostaert und Cornelis van Dalem in die Lehre. Bis er Anfang März 1565 über Paris und Lyon nach Mailand reiste, übte er sich durch Kopieren nach Stichen von Frans Floris und Parmigianino auch in der Figurenmalerei. Von Parma aus, wo er für kurze Zeit in der Werkstatt Bernardino Gattis arbeitete und vor allem die Werke Parmigianinos und Correggios studierte, wandte sich Spranger gegen Ende des Jahres 1566 nach Rom und blieb dort bis 1575. Zunächst war er für den Kardinal Alessandro Farnese, seit Mitte 1570 für Papst Pius V. tätig. Neben Einflüssen von Jacopo Bertoja und Giulio Clovio erfuhr er von Federico Luccari Anregungen zur Schöpfung

monumentaler Figurenkompositionen. 1575 wurde Spranger an den Hof Kaiser Maximilians II. nach Wien, 1580 dann von Rudolf II. nach Prag berufen, wo er die Stelle eines Kammerdieners, später auch „Kammermalers" antrat. 1588 verlieh ihm Rudolf II. ein Wappen, 1595 erhob er ihn und seine Brüder in den erblichen Adelsstand. Als vielseitiger und bedeutendster Vertreter des sogenannten „Rudolfinischen Stils" erlangte er mit seinen durch Stiche verbreiteten Werken Einfluß auch in Frankreich und Holland. Neben Bildnissen und religiösen Darstellungen schuf er, dem höfischen Geschmack nachkommend, vor allem Bilder mythologischen und allegorischen Inhalts, die sich durch komplizierte Kompositionsformen und Bewegungsmotive auszeichnen.

110 Bacchus und Venus

Leinwand 172 × 114
Kunsthandlung Gebhard, München; seit 1938 Reichsbesitz; seit 1966 Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (Nr. 8982).
PAM 956
Entstanden um 1596/97

Das Gemälde gehört offensichtlich zu einer in den 90er Jahren begonnenen Folge von Venus-Geschichten, die sich an einen umfangreicheren, vorwiegend durch die Metamorphosen des Ovid inspirierten Zyklus der 80er Jahre anschließt. Wie B. Schnackenburg dargelegt hat, beinhaltet die Darstellung eine komplizierte moralisierende Allegorie, deren Sinngehalt durch die zeitgenössische Emblematik eindeutig belegt werden kann. Das Bild veranschaulicht die Wirkung des Weines, der – wie die Liebe – oft mehr Schaden anrichten kann als Gewalt und Schwert. Die beabsichtigte Verführung der Liebesgöttin durch Bacchus mit Hilfe des Weines, der leichtsinnig und arglos macht, wird durch die den beiden Göttern zugeordneten Tiere gleichnishaft verdeutlicht. Ein Knabe aus dem Gefolge des Bacchus umarmt einen Rotducker (frdl. Auskunft von L. Dittrich, Zoodirektor in Hannover) und füttert ihn mit Weintrauben, um ihn gegenüber dem gefährlichen Geparden arglos zu machen. Den Leoparden, das Tier des Bacchus, vertritt hier ein Gepard, der sich gezähmt besonders zur Antilopenjagd eignet. Dementsprechend ist das traditionell der Venus zugeordnete „Reh" oder „Hirschkalb" hier durch einen Rotducker, eine Waldantilope aus Zentralafrika, ersetzt worden. Es liegt nahe, daß Spranger bei der Darstellung dieser außergewöhnlichen Tiere sich „exotische Exemplare" zum Vorbild nahm, die am Hofe Rudolfs II. gehalten wurden. Die wohl erst 1610 erschienenen Bücher mit Tierstudien, die mit der Sammlung Rudolfs II. in Zusammenhang stehen und Jacob Hoefnagel zugeschrieben werden, zeigen unter anderem die sehr ähnliche Wiedergabe eines Geparden (vgl. Th. DaCosta Kaufmann, 1988, Kat. Nr. 10.4). Einen letzten Beweis für die ikonographische Deutung liefert die plastische Darstellung auf einer der Venus zugeordneten antikischen Vase. Sie zeigt die zügellosen Ausschweifungen eines Bacchantenzuges.

Wie B. Schnackenburg nachgewiesen hat, orientierte sich Spranger in seiner monumentalen Darstellung der beiden Götterfiguren, um ihnen die Wirkung antiker Kultbilder zu verleihen, bewußt an Werken der Bildhauerkunst: am Bacchus von Giovanni da Bologna und an der knidischen Aphrodite des Praxiteles. Er hat jedoch die Statuen nicht kopiert, sondern sie im Sinne ihrer Bildaufgabe und im Geiste seiner Zeit frei variiert. Letztlich könnte hinter Sprangers Bildgestaltung die Idee stehen, den von Plinius beschriebenen und dann von G. P. Lomazzo aufgegriffenen Wettstreit zwischen den bedeutendsten antiken Bacchus- und Venusstatuen darstellen zu wollen; weil die hochgepriesene praxitelische Venus dabei als das antike Meisterwerk schlechthin herausgestellt wird, gab auch Spranger ihrer Nachbildung hier den Vorrang.

Zu dem Gemälde existiert eine frühe, um 1590 entstandene Entwurfsskizze (Schnackenburg, Abb. 4; vgl. auch Master Drawings. Face & Figure Through the Centuries, Ausst. Kat. Herbert E. Feist, New York 1971, Abb. 35), die B. Schnakkenburg zunächst als „mäßige Kopie" bezeichnet hat. Er schloß sich später jedoch brieflich der Meinung von H. E. Feist an, daß es sich um ein Original Sprangers handelt (Brief vom 8. Juni 1971).

Literatur: Seiler 1969, S. 255, Abb. S. 103 (Hendrick Goltzius zugeschr.). – B. Schnackenburg: Beobachtungen zu einem neuen Bild von Bartholomäus Spranger, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 9, 1970, S. 143 ff., Abb. 2 u. farb. Titelbild. – E. Fučíková: Sprangerův obraz Venuše a Adonis v zámecké gallerii v Duchcově, in: Umění XX, 1972, S. 348, 358, Anm. 13, Abb. 3. – Trudzinski 1980, S. 75, Farbtaf. 9. – H. W.



110

Grohn: Der Zecher, in: Wilhelm Busch als Maler in seiner Zeit, Ausst. Kat. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 247, Abb. 1. – H. W. Grohn: Meisterwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover o.J. (1983) Nr. 8, Farbabb. – Schriftenreihe museum. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Braunschweig 1983 (H. W. Grohn), S. 84, Farbabb. S. 85. – Th. DaCosta Kaufmann: L'École de Prague. La Peinture à la Cour de Rodolphe II. Paris 1985, S. 305, Nr. 20–58, Abb. – A. de Bosque: Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas, 1570–1630. Peinture – Dessins, Antwerpen 1985, S. 169, Farbabb. S. 171. – F. W. Hamdorf: Dionysos – Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes, München 1986, S. 119, Abb. 92, 172. – M. Henning: Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Höfische Malerei zwischen „Manierismus" und „Barock", Diss. Bochum 1987, Essen 1987, S. 113–116, 119, 127, 187, Nr. A 44, Abb. 27. – Th. DaCosta Kaufmann: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II, Chicago – London 1988, S. 268 f., Nr. 20.59, Abb. – Trudzinski 1989, S. 89, Farbtaf. 9. – S. Béguin: New Evidence for Rosso in France, in: The Burlington Magazine 1041, Dec. 1989, S. 837 f.

Ausstellungen: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Villa Hügel, Essen 1988, Kunsthistorisches Museum Wien 1989, S. 278 f., Kat. Nr. 157, Farbtaf. 46.



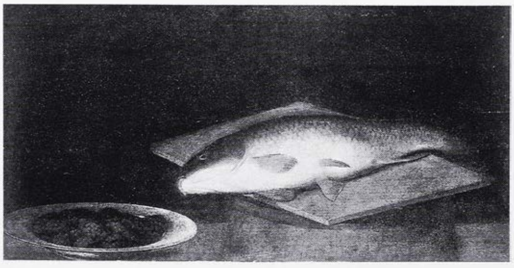
112

STOSSKOPF, SEBASTIAN – Art des

Straßburg 1597 – 1657 Idstein

Sebastian Stosskopf war nach kurzer Lehrzeit bei einem unbekannten Straßburger Maler (vielleicht bei Friedrich Brentel) von 1615–1619 Schüler des Stillebenmalers Daniel Soreau in Hanau. Nach dessen Tod übernahm er bis zu seiner Übersiedlung nach Paris im Jahre 1621 die Leitung der Werkstatt. 1629 reiste er nach Italien, wo ihn sein ehemaliger Schüler, Joachim von Sandrart, in Venedig traf. Es wird angenommen, daß er sich auch längere Zeit in den Niederlanden aufgehalten hat. Anfang 1641 war er wieder in seiner Heimatstadt ansässig. 1656 trat S. Stosskopf in die Dienste des Grafen Johannes von Nassau in Idstein/Taunus. Dort starb er 1657 unter mysteriösen Umständen. Die Stillebenmalerei Stosskopfs zeichnet sich durch meisterhafte Detailschilderung und übersichtlich klare Bildkompositionen aus.

111



111 FISCHSTILLEBEN

Holz 27 × 54,3

Erworben 1958 von Curt Naubert, Göttingen.

PAM 951

Entstanden um die Mitte des 17. Jahrhunderts

Die Tafel ist links und unten beschnitten. Möglicherweise muß man unten sogar einige Zentimeter ergänzen, so daß die Tischkante ursprünglich noch zu sehen war. Das Gemälde unterscheidet sich von Werken Stosskopfs mit ähnlicher Thematik durch eine weichere verschwimmende Malweise.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Autor des Gemäldes im Pariser Schülerkreis Stosskopfs zu suchen ist; vgl. z. B. das Stilleben mit Karpfen von Pierre Nichon in Boston, Museum of Fine Arts.

SÜDDEUTSCH, um 1600

112 DER ERZENGEL MICHAEL
Kupfer 58 × 46
1779 Nachlaß F. E. v. Wallmoden, Hannover; bis 1822 Slg. v. Hake, Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 858
Entstanden um 1600

Das traditionell Hans Rottenhammer zugeschriebene Gemälde wurde bereits von R. A. Peltzer unter den diesem Künstler fälschlicherweise zugewiesenen Werken aufgeführt und von H. Schlichtemaier (Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren, 1564–1625. Maler und Zeichner. Mit Werkkatalog, Diss. Tübingen 1983, Tübingen 1988) nicht berücksichtigt. H. Geissler dachte an eine italienische Ausformung des Themas (antike Kriegertracht des Erzengels und fischschwänziger Luzifer) aus dem Kreis des Cavaliere d'Arpino (Brief vom 28.9.1989), dessen Darstellungen des Erzengels Michael jedoch viel dramatischer und bewegter sind. Arm- und Beinhaltung des Erzengels gehen wohl auf das von Raphael signierte und 1518 datierte Gemälde (Paris, Musée du Louvre) zurück. R. Klessmann (mdl.) würde das Werk eher dem süddeutschen Bereich zuweisen.

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 19, Nr. 87. - G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 412, Nr. 71. - G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 229. - R. A. Peltzer: Hans Rottenhammer, in: Jb. der kunsthist. Slgn. des Allerhöchsten Kaiserhauses 33, 1916, S. 354, 24. Nr. 345. - Katalog 1930, S. 94f., Nr. 149, Abb. 149. - Katalog 1954, S. 139, Nr. 337.

Ausstellungen: Aufgang der Neuzeit, Nürnberg 1952, Kat. Nr. Q 21.

TISCHBEIN, JOHANN HEINRICH DER ÄLTERE

Haina 1722 - 1789 Kassel

Johann Heinrich Tischbein der Ältere, auch der „Kasseler Tischbein" genannt, erhielt von 1736–1741 in Kassel seine Ausbildung bei dem Tapetenmaler Zimmermann und bei J. G. von Freese. Nach einem Aufenthalt 1741/42 in Laubach und Hanau bei seinem Bruder Johann Valentin ging er von 1744 bis 1748 mit Unterstützung des Grafen Stadion nach Paris, wo er Schüler von Charles André van Loo wurde. Anschließend reiste er nach Italien und bildete sich bei J. B. Piazzetta in Venedig weiter aus. Wieder in Deutschland, wurde er 1752 durch den Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen zum Hofmaler ernannt. Abgesehen von kürzeren Reisen, hat er Kassel nicht mehr verlassen. 1762 wurde er Professor am dortigen Collegium Carolinum und 1776 leitender Professor an der Maler- und Bildhauerakademie. Hauptsächlich als hervorragender Porträtmaler bekannt, schuf er unter dem Einfluß der französischen Rokokomalerei (F. Boucher), des römischen Barocks und der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts auch bedeutende Gemälde mythologischen Inhalts, Historien- und Genrebilder sowie einige Landschaften.

113 DER KÜNSTLER UND SEINE TÖCHTER
Leinwand 69 × 57
Signiert auf der Zeichnung in der Bildmitte „Tischbein" (etwas verrieben) und datiert „pinx. 1774"
Nachkommen des Künstlers: 1906 Frau Hauptmann Sophie von Treskow, Kassel; Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover; Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, Hannover, 1980.
PAM 976
Entstanden 1774

Das Bild zeigt Johann Heinrich Tischbein im Alter von 52 Jahren im Wohn- und Arbeitszimmer seines Hauses in der Bellevuestraße zu Kassel. Das Gemälde ist die eigenhändige Replik eines größeren, heute verschollenen Bildes, dessen Figuren in der Literatur als „in Lebensgröße" beschrieben werden und das nach zeitgenössischen Schilderungen bis auf ganz geringe Abweichungen die gleiche Szene wiedergab (vgl. dazu: Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste 22, Leipzig 1778, S. 166ff.; J. F. Engelschall, Joh. Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich Hessischer Rath und Hofmaler als Mensch und Künstler dargestellt, Nürnberg 1797, S. 121ff.). Der Künstler hat sich hier dargestellt mit seinen beiden Töchtern Wilhelmine Caroline



113

Amalie (geboren 1757) und der wenig jüngeren Wilhelmine Friederike (geboren 1759). Ihre Mutter, Marie Sophie, geb. Robert, die der Maler 1756 geheiratet hatte, war schon 1759 verstorben. Tischbein ehelichte 1763 deren Schwester Julie Marianne Pernette, die 1764 gleichfalls verstarb. Die beiden Damenporträts, die auf unserem Bild rechts oben an der Zimmerwand erscheinen, zeigen links die erste, rechts die zweite Frau des Künstlers.

Wilhelmine Caroline Amalie Tischbein heiratete 1778 den Intendanten und Komponisten David von Apell. Sie blättert auf dem Gemälde in einer Mappe mit Zeichnungen, denn sie war selbst als Miniaturmalerin künstlerisch tätig und wurde 1780 Ehrenmitglied der Kasseler Kunstakademie. Wilhelmine Friederike Tischbein heiratete den Pfarrer und Professor am Carolineum zu Kassel, Johann Friedrich Klingender. Ein Selbstbildnis Tischbeins mit den beiden Töchtern und seinen Schwiegersöhnen (um 1780/85), für eine Zimmerdekoration im Hause des Künstlers ausgeführt, gehört zu den Kriegsverlusten der Nationalgalerie in Berlin. Ein Bildnis der beiden Töchter in türkischem Kostüm mit Papageienkäfig (nach 1780) befindet sich im Frankfurter Goethe-Museum.

Die abgebildeten Skulpturen, Abgüsse von den Köpfen des Laokoon und eines seiner Söhne sowie eine kleine antike Statue, gehören zum klassischen Schmuck eines Künstlerateliers. Das größere Gemälde an der Rückseite zeigt Tischbeins signiertes und 1757 datiertes Gemälde „Menelaos im Kampf mit Paris, den Venus beschützt" (80,7 × 66,5 cm) und nicht (wie Gmelin glaubt) seine Kopie nach Coypels „Herkules bringt Admet Alkeste zurück". Allerdings sieht B. Schnackenburg (Brief v. 4. 4. 1985) in dem Gemälde auf dem Familienbild, das „größer und gestreckter in den Proportionen" wirkt als das Original im Weißensteinflügel von Schloß Wilhelmshöhe (Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten Hessen, Gen. Kat. 11020), den Nachklang einer bisher unbekannten Wiederholung.

Gleichzeitig weist das Familienbildnis Tischbeins einige sinnbildliche Anspielungen auf, die der Maler im Zusammenhang mit der Darstellung seiner beiden heiratsfähigen Töchter vor allem der niederländischen Genre- und Porträtmalerei entlehnt hat. Der Vogelkäfig ist dort ein häufig verwendetes Symbol der „süßen Sklaverei der Liebe" (vgl. C. H. de Jonghe: Erotica in vogelperspectief: De dubbelzinnigheid von een reeks 17de eeuwse genrevoorstellinge, in: Simiolus 3, 1968/69, Nr. 1, S. 22 ff.). Nicht ohne Absicht steht in der Nähe des Käfigs eine Statue der Venus, der Göttin der Liebe. Der dem Käfig entflogene, auf der Schulter der jüngeren Tochter Wilhelmine Friederike sitzende Papagei, den sie, ihren Zeigefinger zu belehrender Geste erhoben, streng anblickt, muß hier jedoch als ein Symbol der Tugend und Reinheit, wie auch als ein Hinweis auf die Jungfräulichkeit gedeutet werden (vgl. E. K. J. Reznicek: De reconstructie van „t'Altar van S. Lucas" van Maerten van Heemskerck, in: Oud Holland LXX, 1954, S. 139 ff.; Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 75; Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Ausst. Kat. Braunschweig 1980, S. 83 ff.). Zugleich steht der rote Nelkenstock, Sinnbild der Ehe und der wahren, reinen Liebe, hinter dem verschlossenen Fenster (vgl. E. Wolffhardt: Beiträge zur Pflanzensymbolik, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 190 ff). Die gleichen Metaphern verwendete Tischbein in den beiden oben erwähnten großformatigen Familienbildern.

Literatur: G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 270, Abb. 442, Bd. 2, S. LXXIII. – H. Vogel: Handzeichnungen Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. in Justi'schem Familienbesitz, in: Jahrbuch 1963 der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, S. 288, Anm. 3. – Trudzinski 1980, S. 77. – H. G. Gmelin: Deutsche Künstlerbildnisse des 18. Jahrhunderts, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1138, Abb. 2. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 82 f., Farbabb. – H. Bock: „Der Künstler mit seiner ersten Frau am Spinett". Ein Selbstbildnis Johann Heinrich Tischbeins d. Ä., in: Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 85. Geburtstag, Bonn 1985, S. 335, Abb. 33. – H. Börsch-Supan: Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760–1870, München 1988, S. 137 f., Farbabb. 17 (S. 155). – Trudzinski 1989, S. 91.

Ausstellungen: Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906, München 1906, S. 556 f., Nr. 1786, Abb. – Johann Heinrich Tischbein d. Ä., 1722–1789, Neue Galerie, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel 1989/90, S. 164 f., Kat. Nr. 27, Farbtaf. 15.



114

115



Tischbein, Johann Heinrich II.

Haina 1742 – 1808 Kassel

Johann Heinrich Tischbein der Jüngere, Sohn des Johann Conrad Tischbein, ging bei seinem gleichnamigen Onkel, dem „Kasseler Tischbein", in die Lehre. Von 1766–1772 war er am Kasseler Collegium Carolinum als „Dessinateur", d. h. als Zeichenlehrer, tätig. Nach der Rückkehr von einer Reise durch Holland wurde er 1775 als Nachfolger J. G. von Freeses zum Galerieinspektor in Kassel ernannt. Er war vorwiegend als Porträtist tätig, schuf auch Tierstücke und Landschaften. Mit Vorliebe beschäftigte er sich als Radierer nach Werken seines Onkels und niederländischer Künstler. 1790 veröffentlichte er seine „Kurzgefaßte Abhandlung über die Aetzkunst" mit 84 Radierungen. Sein graphisches Werk, das im Kasseler Kupferstichkabinett aufbewahrt wird, umfaßt 350 Radierungen.

114 Bildnis einer älteren Frau
Leinwand 58 × 46,2

Erworben 1942 von der Kunsthandlung Ettle, Frankfurt.
PAM 939
Entstanden um 1790/95

Literatur: Katalog 1954, S. 155, Nr. 388.

Tischbein, Johann Friedrich August

Maastricht 1750 – 1812 Heidelberg

Johann Friedrich August Tischbein, auch der „Leipziger Tischbein" genannt, war zunächst Schüler seines Vaters Johann Valentin in Hildburghausen. Nach 1768 lernte er bei seinem Onkel Johann Heinrich d. Ä. in Kassel. Mit einem Stipendium des Fürsten Friedrich von Waldeck setzte er sein Studium von 1772–1777 in Paris fort. Hier trat er u. a. in Verbindung zu J. L. David und der Porträtmalerin E. Vigée-Lebrun. Von 1777–1780 hielt er sich in Rom und Neapel auf, studierte die Werke R. Mengs, machte die Bekanntschaft mit dem englischen Bildnismaler G. Romney und dem Maler und Miniaturisten H. F. Füger. Nach seiner Rückkehr wurde er als

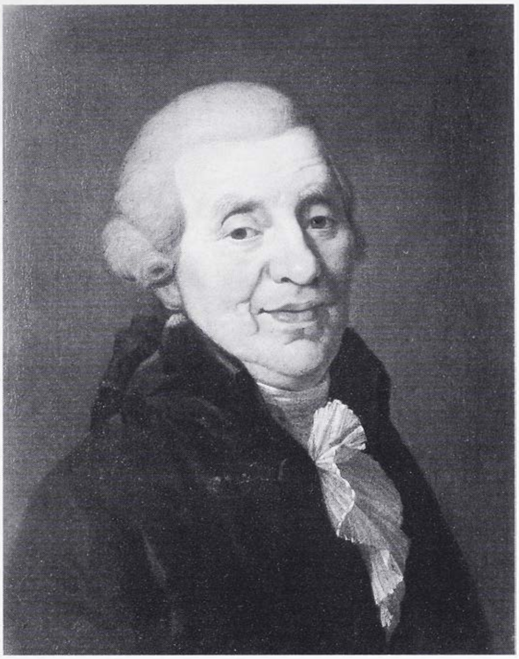
Rats- und Kabinettmaler des Fürsten von Waldeck in Arolsen angestellt. Er reiste während dieser Tätigkeit häufiger nach Den Haag und Amsterdam. 1795 wechselte J. F. A. Tischbein in den Dienst des Fürsten Leopold Friedrich Franz nach Dessau über. Er unternahm von dort aus Auftragsreisen nach Weimar, Dresden und Berlin. Im Jahre 1800 wurde er als Nachfolger A. Oesers zum Direktor der Leipziger Akademie ernannt. Eine länger Reise von 1806–1808 führte ihn nach Petersburg, kürzere Aufenthalte in Frankfurt und Heidelberg folgten. J. F. A. Tischbein war ausschließlich als Bildnismaler des Adels und des gehobenen Bürgertums tätig. Geschult an französischer und englischer Porträtkunst, schuf er Bildnisse, die zu den besten seiner Zeit gehören.

115 Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine von Preussen

Leinwand 73 × 55,6 (oval)

Aus königlich hannoverschem Besitz; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 875
Entstanden um 1786/89

Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine (1751–1820), Tochter des Prinzen August Wilhelm von Preußen und Schwester des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. (1744–1797), war mit Wilhelm V. von Nassau-Oranien (1748–1806), dem Erbstatthalter der Niederlande, vermählt. Das Bildnis ist um 1786/89 entstanden, als sich J. F. A. Tischbein in Den Haag aufhielt. Eine Replik des Brustbildnisses in Pastell, ebenfalls oval, befindet sich in Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. A 409). 1789 schuf Tischbein ein ganzfiguriges Porträt der Prinzessin (Den Haag, Mauritshuis Inv. Nr. 464). Im Königlichen Palais in Nordeinde, Den Haag, und im Stichting Huis Doorn (ehemals Berliner Schloß; vgl. Kat. der deutschen Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, Nr. 1780, Abb. Bd. 1, S. 6) befinden sich Varianten. Eine Ölstudie zu dem ganzfigurigen Bildnis wird in der Neuen Galerie, Kassel, aufbewahrt. Es handelt sich nicht – wie der Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel (Kassel 1958, S. 152, Nr. 843) mitteilt – um eine Studie zu dem Porträt der Prinzessin Friderike Wilhelmine Luise. Ein Farbstich von Charles Melchior Descourtis nach einem Gemälde von Stefano Torelli stimmt bis auf einen hinzugefügten Spitzenkragen mit dem Bildnis von J. F. A. Tischbein völlig überein (vgl. Thieme-Becker IX, 1913, S. 122; Auktionskatalog XII, Hollstein und Puppel, Berlin, 31. 5. bis 5. 6. 1920, Kupferstiche des 15. bis 18. Jahrhunderts, Nr. 1740, Abb. Taf. XXXIII).



116

Literatur: G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 298. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, S. LVII, Abb. 825. – A. Stoll: Der Maler Johann Friedrich August Tischbein und seine Familie, Stuttgart 1923, S. 193. – Dorner 1927, S. 28, Abb. 49. – Katalog 1930, S. 107, Nr. 168, Abb. 168. – Thieme-Becker XXXIII, 1939, S. 208. – Katalog 1954, S. 154 f., Nr. 386. – Bénézit 10, 1976, S. 196.

116 Johann Wilhelm Ludwig Gleim

Leinwand 51,5 × 40,5
Slg. Leib, Solingen (vormals Thüringen); erworben 1941 von der Kunsthandlung Emil Backhaus, Hannover.
PAM 935
Entstanden 1795/96

Dargestellt ist der sächsische Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), der von 1747 an Domsekretär und Kanonikus in Halberstadt war und sein Haus dort zum Treffpunkt der geistigen Elite machte. Gleichzeitig förderte er tatkräftig bedürftige junge Poeten. Gleim war der führende Vertreter der anakreontischen Dichtung, in der im leichten Stil nach dem Vorbild des antiken Dichters Anakreon Wein und Liebe besungen wurden. Er schrieb Epigramme, Oden, Fabeln, Romanzen und Balladen.
Ein Bildnis Gleims von der Hand J. H. Rambergs (Halberstadt, Gleimhaus; entstanden 1790) und eine Zeichnung der Wilhelmine Caroline Amalie Tischbein, Tochter Johann Heinrichs d. Ä. (vgl. Verst. Kat. Carl Ernst Henrici 49, S. 15, Nr. 73, Taf. 40 und Verst. Kat. Carl Ernst Henrici 63, Nr. 197, Taf. 6 – laut Becker [Stadtarchivar von Halberstadt u. Konservator am Gleimhaus], Brief vom 3.7.1951, stimmen die Zeichnungen trotz verschiedener Angaben über Maße und Technik überein), lassen keinen Zweifel an der Identität des Dargestellten. Da Gleim auf unserem Bild um einige Jahre älter ist als auf dem Porträt von Ramberg, kann eine Datierung um 1795/96 angenommen werden. In dieser Zeit hielt sich J. F. A. Tischbein in Dessau auf und hat Gleim mit Sicherheit gemalt (G. Wappler, Gleimhaus Halberstadt, Brief vom 1. 11. 1968). Der Dichter besaß von seiner Hand vier weitere, noch heute im Gleimhaus befindliche Bildnisse. Die Vermutung Beckers, daß es sich bei dem Autor unseres Porträts um Johann Friedrich August Tischbein handelt (Briefe vom 7.10.1941 und 20.6.1951), wurde von H. Vogel (Brief vom 4.12.1959) und G. Wappler (Brief vom 11.1.1968) bestätigt.

Literatur: Katalog 1954, S. 155, Nr. 387.

Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm

Haina 1751 – 1829 Eutin

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, auch der „Goethe-Tischbein" genannt, kam mit 14 Jahren in die Lehre seines Onkels, des Kasseler Hofmalers Heinrich Tischbein d. Ä. Ein Jahr später wurde er von seinem Onkel Johann Jacob Tischbein in Hamburg weiter ausgebildet. Hier betrieb er das Studium der Landschaftsmalerei, kopierte alte Meister und restaurierte Gemälde. 1772–1773 bereiste er Holland und studierte die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts. Bis 1779 wirkte er als ein bereits erfahrener Bildnismaler in Bremen, Hannover und Berlin. Dann trat er ein dreijähriges Stipendium der Kasseler Akademie in Rom an. Von dort aus kehrte er zunächst nach Kassel zurück. 1781/82 arbeitete er in Zürich. Durch die Vermittlung Goethes reiste er 1782 ein zweites Mal mit einem Stipendium des Herzogs Ernst von Gotha nach Italien. 1789 erhielt er die Stelle des Akademiedirektors in Neapel, die er bis zur Flucht vor den Franzosen im Jahre 1799 innehatte. In Neapel veröffentlichte er die Sammlung griechischer Vasen des Sir William Hamilton. Später hielt Tischbein sich in Kassel, Göttingen, Hannover und Hamburg auf. 1808 wurde er zum Hofmaler und ersten Galerie-Inspektor des Herzogs Peter von Oldenburg nach Eutin berufen. Seine Autobiographie „Aus meinem Leben" wurde postum 1861 herausgegeben. J. H. W. Tischbein schuf vor allem Porträts, Genrebilder und klassizistische Historiengemälde.

117 Familienszene

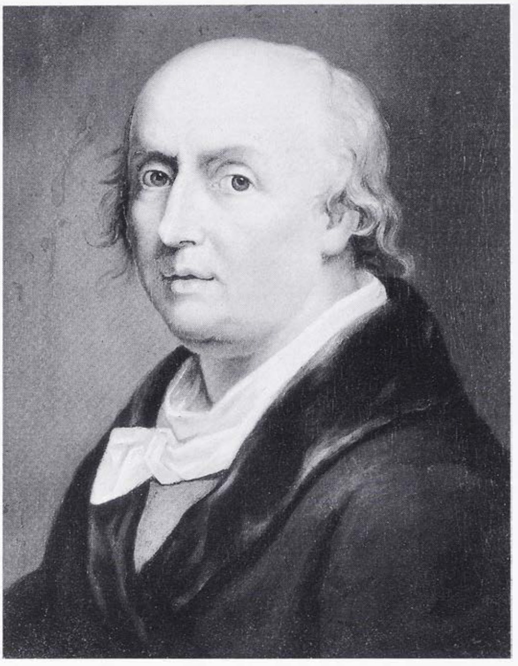
Leinwand 80 × 65,2
Bez. u. r.: J. H. W. Tischbein gemalt 1778
Deutscher Adelsbesitz; erworben 1934 von Hinrichsen, Berlin, durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 988); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 345/1967
Entstanden 1778

Das Thema des bürgerlichen Genres hat Johann Heinrich Wilhelm Tischbein während seiner Reise nach Holland 1772/73 studiert. Durch seinen Onkel Johann Heinrich d. Ä. wird er mit französischen Vorbildern etwa von Jean-Baptiste Greuze und François Boucher bekannt gemacht worden sein.

Literatur: Weltkunst IX, Nr. 23, 1935, Abb. – Zeitschrift für Kunstgeschichte 4, 1935, Abb. S. 361. – Thieme-Becker XXXIII, 1939, S. 214. – Katalog 1954, S. 155, Nr. 389. – B. Bilzer: Meister nach der Mode, Braunschweig 1961, Farbabb. S. 55. – Seiler 1969, S. 259, Abb. S. 187. – G. Ulrich: Schätze deutscher Kunst, Gütersloh 1972, S. 243, Nr. 412, Farbabb. – Bénézit 10, 1976, S. 197. – Trudzinski 1980, S. 77, Abb. 100. – H. W. Grohn: Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung", in: Europäische Landschaftsgraphik, Ausst. Kat. Hannover 1982, S. 13. – Großes modernes Lexikon, Bd. 11, Gütersloh 1985, Farbabb. S. 382. – H. F.



117



118

Schweers: Genrebilder in Deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 329.

Ausstellungen: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe-Museum Düsseldorf 1979, Faltblatt „Anmerkungen 14" mit Abb. – Kleid und Bild. Mode und Malerei. Klassizismus bis Art deco, Niedersächsische Landesgalerie Hannover 1984, S. IX, Nr. K 1. – Kalender? Ey, wie viel Kalender! Literarische Almanache zwischen Rokoko und Klassizismus, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1986, S. 68, Kat. Nr. 139, Farbabb. auf dem Buchdeckel. – Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, Landesmuseum Oldenburg / Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar 1987 / Goethe Museum Frankfurt 1987/1988, S. 238, Kat. Nr. 207, Farbabb. S. 137.

118 SELBSTBILDNIS (Kopie von Peter Nahmen Matthiessen, 1799–1870)

Leinwand 48,2×38,5
Bez. auf der Rücks. oben: „W. Tischbein / geboren 1751"; unten: „Matthiessen / Eutin 1822"

Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover, 1980.
PAM 977
Entstanden 1822

Das Bildnis Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins stellt nicht, wie R. Leppien zunächst vermutet hat (Brief vom 2. Juli 1980), eine Studie zu dem Selbstbildnis (um 1810) in der Hamburger Kunsthalle dar, sondern eine vereinfachte Kopie seines Schülers Peter Nahmen Matthiessen (mdl. Bestätigung von H. Mildenberger). Der Brustausschnitt ist knapper, und die rechte, den Pinsel haltende Hand ist fortgelassen.

P. A. Matthiessen wurde 1799 in Hedesum auf der Insel Föhr geboren. Vor seiner Lehrerausbildung in Tondern, wo er 1830 seine Abschlußprüfung ablegte, besuchte er um 1818/19 die Mal- und Zeichenschule J. H. W. Tischbeins in Eutin. Neben seinen beruflichen Verpflichtungen als Lehrer in der Nähe Hamburgs widmete er sich der Porträtmalerei (vgl. E. Schlee: Der Maler Oluf Braren, Husum 1986, S. 28–36).

Literatur: Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 179.

JOHANN VALENTIN TISCHBEIN (?)

Haina 1715 – 1768 Hildburghausen

Von 1729–1733 lernte Tischbein bei J. Chr. Fiedler in Darmstadt, anschließend bis 1736 (?) bei J. G. von Freese in Kassel und dann wohl bei Franz Lippold in Frankfurt. Seit 1739 war er in Laubach tätig und wurde dort 1741 Hofmaler. 1742 ist er in Hanau nachweisbar. Nach einem mehrjährigen Hollandaufenthalt in Maastricht und Den Haag wurde er 1764 landgräflicher Theatermaler in Kassel und ein Jahr später Hofmaler und Kabinettsekretär bei dem Herzog Eugen von Sachsen-Hildburghausen. Er war vor allem auch als Porträtmaler tätig.

119 BILDNIS EINER ADLIGEN DAME

Leinwand 87,5×70,7
Bez. auf der Rücks. von fremder Hand: „Christiana Friderika von Mauchenheim genannt Bechtsholdheim/Tischbein fecit 1747"
Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover, 1980.
PAM 978
Entstanden 1747

Nach Auskunft von Frau Mercedes Bahlsen handelt es sich nicht um Christiana Friderika von Mauchenheim, sondern um eine „Reichsgräfin Keller" aus Schlesien.



119



120

Das Bildnis wurde Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789) zugeschrieben, es stammt jedoch wohl eher von der Hand seines älteren Bruders Johann Valentin, der sich in seinen Porträts mehr an konventionelle Posen hält. „Typisch für ihn ist auch die glatte Modellierung und Formvereinfachung, wie sie sich an Armen, Handgelenken, Modellierung von Wangen und Stirn zeigt" (B. Schnackenburg, Brief vom 7.8.1980). Vergleichbar sind u. a. die Porträts der Anna von Hannover in Amsterdam Rijksmuseum (Inv. Nr. A 406) und der Elisabeth Amalie Friderike Gräfin zu Solms-Laubach (Die hessische Malerfamilie Tischbein. Verzeichnis ihrer Mitglieder und einer Auswahl ihrer Werke, Kassel 1934, S. 12, Kat. Nr. 2, Abb.) sowie die Bildnisse des Ehepaares Robert in Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Kassel (Inv. Nr. LM 1926/5 a und b).

Literatur: Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 179.

120 Bildnis eines Geistlichen

Pastell auf Pergament 40,2 × 31,7
Auf der Rückseite Stempel: „Kunsthalle Hamburg 355" und „Ausgeschieden aus der Sammlung der Kunsthalle laut Kommissionsbeschluß". Hamburger Kunsthalle; 1919 Kunsthandlung Louis Bock, Hamburg; Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover 1980.
PHz 2132
Entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts

Die Ausführung des Pastellbildnisses ist derart schwach, daß es schwierig erscheint, die Zuschreibung an Johann Valentin Tischbein oder Wilhelm Tischbein, unter dessen Namen das Bildnis in der Hamburger Kunsthalle geführt wurde, zu bestätigen.

Literatur: Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 181.

Urlaub, Georg

Ansbach 1749 – 1811 Darmstadt

Georg Karl Urlaub gehörte neben seinem Onkel Georg Anton und seinem Bruder Georg Anton Abraham zu den bedeutendsten Mitgliedern dieser Malerfamilie. Mit 8 Jahren kam er nach Würzburg und blieb bis 1773 dort. Seine Ausbildung erfuhr er zunächst bei seinem 5 Jahre älteren Bruder Georg Anton Abraham. 1779 arbeitete er



121

einige Monate bei dem Schweinfurter Maler Konrad Geiger. Im selben Jahr erhielt er einen Ruf an den gräflichen Hof in Wertheim a. M. Danach war er in der Gegend von Frankfurt tätig und später 25 Jahre in Hanau ansässig. 1803 erblindete Georg Karl Urlaub. Er war als Bildnis- und Genremaler tätig und schuf mehrere Darstellungen von Gefechten aus dem Revolutionskrieg 1792–1798.

121 CAROLINE CHRISTIANE FREIIN VON ROTENHAN

Leinwand 67,9 × 48,7
Bez. auf der Rückseite: Caroline Christiane Freiin v. Rotenhan, geb. d. 10.11.1754. v. Urlaub pinx. 1773
Erworben 1918 von der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.
PAM 745
Entstanden 1773

Die Dargestellte ist Angehörige eines der ältesten und angesehensten fränkischen Adelsgeschlechter (vgl. Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der Gräflichen Häuser 103, Jg. 1930, S. 495 f.). Möglicherweise war das Gemälde zeitweise als Ovalbild gerahmt.

Literatur: Katalog der Märzausst. Fritz Gurlitt 1918, S. 22, Nr. 30. – Katalog 1930, S. 161, Nr. 204, Abb. 204. – Katalog 1954, S. 157, Nr. 393. – Trudzinski 1980, S. 77. – Trudzinski 1989, S. 92.

WEDEMEIER, DIEDRICH

tätig 1597 – 1622 in Hannover

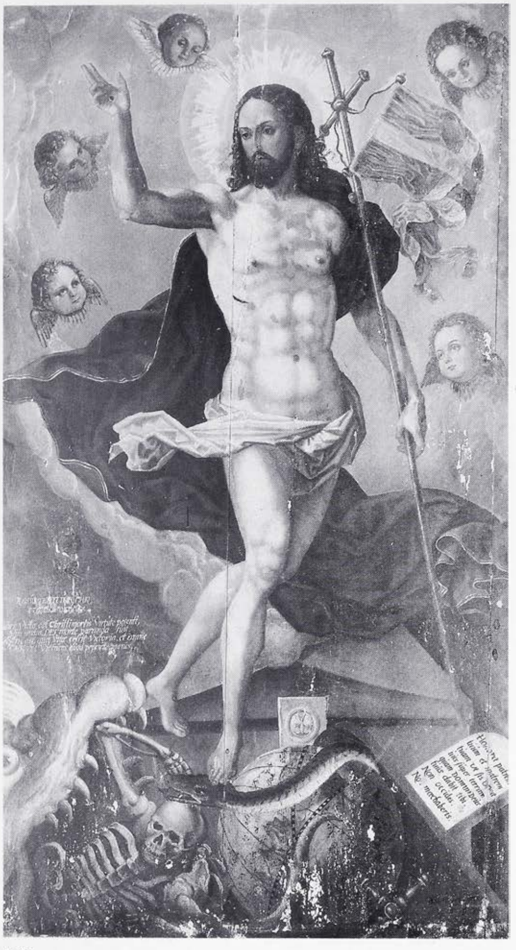
Diedrich Wedemeier stammte vermutlich aus Braunschweig. Ende 1599 erwarb er das Bürgerrecht der Altstadt Hannover. Hier ist er aller Wahrscheinlichkeit nach 1622 verstorben. Seine wenigen, schriftlich überlieferten Werke für die Marktkirche und das Rathaus sind nicht erhalten.

122 DER AUFERSTANDENE CHRISTUS

Eichenholz 157 × 86
Bez. u. r.: Did. Wed. pinx. 1597
Herkunft unbekannt.
PAM 1023
Entstanden 1597

Dargestellt ist der auferstandene Christus, der über den geschlossenen Sarkophag als Sinnbild des Todes triumphiert. Er hält als Siegeszeichen die Kreuzesfahne in der Linken und erhebt seine Rechte mit dem Wundmal zum Segensgestus. Als Sieger über Tod und Teufel setzt er seinen rechten Fuß auf den Kopf einer den Globus umwindenden Schlange und damit auch auf den im Schlund des Höllendrachens verschwindenden Tod. Ein Stich von Johann Sadeler und Jan Snellinck zeigt den gleichen Typus des triumphierenden Christus, der Schlange und Totenschädel niedertritt (vgl. Hollstein, Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts XXII, Amsterdam 1980, S. 131, Nr. 270; vgl. auch zum Typus allgemein P. Wilhelm: Auferstehung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom – Freiburg – Basel 1968, Sp. 201 f.).

Auf der linken Seite über dem Höllendrachen steht folgende Inschrift: RESURGENTI IESV CHRI = / STO DEO OPT. MAX. / Mors Victa est Christi mortis Virtute potenti, / Vita amissa DEI morte paranda fuit. / Nostra est, quae Vitae cessit Victoria, et omne / CHRISTI Victrices



122

quod peperere manus. Der Text auf der Steintafel rechts unten lautet: Honora patrem / tuum et matrem / tuam ut sis . . . oe / uus super terram, / quam Domin (us) Deus / tuus dabit tibi, / Non occides. / Non maechaberis.

Wedig, Gottfried von

Köln 1583 – 1641 Köln

Gottfried von Wedig stammt aus einer reformierten Kölner Kaufmannsfamilie. Er war durch seine Mutter ein Urenkel von Bartholomäus Bruyn d. Ä. 1608 wurde er Mitglied der Kölner Malerzunft. Sein frühestes erhaltenes Werk „Die Familie Christoph Wintzlers" ist 1616 datiert. Er schuf Bildnisse, religiöse Darstellungen und Stilleben.



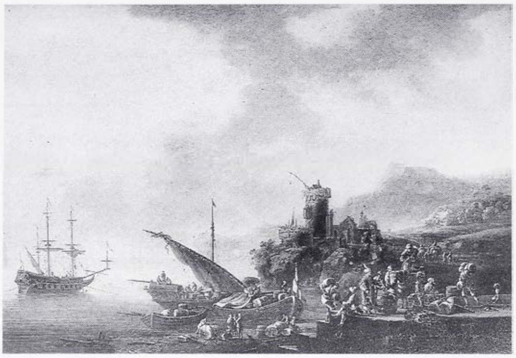
123

123 Bildnis eines 44jährigen Mannes

Eichenholz 60,5 × 48
Bez. o. l.: ANNO 1635 / ÆTATIS SVÆ 44 (wohl etwas später hinzugefügt)
Geheimer Legationsrat von Alten, Hannover; erworben 1852 durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 904); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 135/1967
Entstanden 1635

Der Dargestellte hat ursprünglich wohl einen Mühlsteinkragen getragen, da Reste von diesem unter dem linken Teil des Spitzenkragens zu erkennen sind. H. Vey bemerkt zu Wedigs Bildnissen vor allem der dreißiger Jahre, daß sie wenig Variationslust zeigen. So wiederholt das Porträt des 44jährigen Mannes genau den Typus der beiden signierten Bildnisse in München und Ravensburg (H. Vey, Abb. 181 und 187). Es kann ohne Bedenken Gottfried von Wedig zugeschrieben werden.

Literatur: Katalog 1867, S. 17, Nr. 14. – Katalog 1876, S. 21, Nr. 10. – Katalog 1954, S. 162, Nr. 408. – H. Vey:



124

Gottfried von Wedig, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, S. 319, Anhang II, Nr. 1.

Ausstellungen: Kunstförderung–Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Kat. Nr. 31.

Weirotter, Franz Edmund

Innsbruck 1730 – 1771 Wien

Franz Edmund Weirotter ging zunächst bei dem Innsbrucker Maler Joseph Rumer in die Lehre. Danach hielt er sich in Wien auf und reiste anschließend über Regensburg nach Mainz, wo er etwa anderthalb Jahre für den Kurfürsten Johann Friedrich Karl tätig war. Von 1759–1763 war er Schüler und Mitarbeiter von Johann Georg Wille in Paris. Während seines anschließenden einjährigen Romaufenthaltes trat er in Kontakt zu Johann Joachim Winckelmann und Hans Heinrich Füßli. Danach hielt er sich wieder in Paris auf und wurde Ende 1766 an die Kupferstichakademie in Wien berufen. In seinen Landschaftsgemälden lehnte er sich zunächst thematisch an holländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts an, später wird der Einfluß vor allem Hubert Roberts und in seinen Zeichnungen der Jean-Honoré Fragonards spürbar. F. E. Weirotter war im Fach der Landschaftsdarstellung als Maler, Zeichner und Radierer tätig.

124 Am Hafen

Eichenholz 38,5 × 56,5

Bez. u. r.: W

Slg. Loffhagen, Hamburg; Slg. Wichmann, Hamburg; seit 1812 Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig–Lüneburg; erworben 1925.

PAM 887

Entstanden 1760/70

Literatur: Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 105. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 766, Nr. 5. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 593. – Reimers 1905, AM 593. – Katalog 1930, S. 167, Nr. 214, Abb. 214. – Thieme-Becker XXXV, 1942, S. 309. – Katalog 1954, S. 162f, Nr. 409. – Bénézit 10, 1976, S. 677. – Trudzinski 1980, S. 79. – Trudzinski 1989, S. 94.

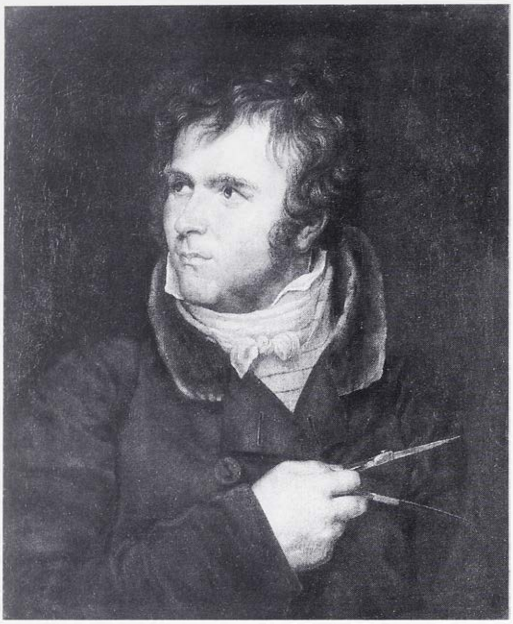
Weitsch, Pascha Johann Friedrich

Dorf Hessen zwischen Wolfenbüttel und Halberstadt 1723 – 1803 Salzdahlum

Pascha Johann Friedrich Weitsch, Sohn eines Ziegeldeckers, wurde zunächst Schreiber und Soldat in Braunschweig. Auf Anregung seines Kommandeurs begann er sich durch das Kopieren niederländischer Landschaftsgemälde in der herzoglichen Gemäldegalerie Salzdahlum autodidaktisch als Maler auszubilden. 1756 wurde er vom Kriegsdienst freigestellt, um als Buntmaler in die Fürstenberger Porzellanmanufaktur einzutreten. Obwohl er von 1762–1774 ein festes Jahresgehalt bezog, war er wohl seit Vollendung des großen Tafelgeschirrs mit Ansichten des Braunschweiger Landes (1768/69) nur noch beratend und lehrend tätig. 1771 richtete er im Auftrag Herzog Carls I. eine Zeichenschule in Braunschweig ein. Gleich-

125





128

zeitig bildete er sich auf Studienreisen nach Kassel, Nürnberg, Ansbach, Düsseldorf und in die Niederlande in der Ölmalerei weiter. 1784 wurde er aufgrund einer nach Düsseldorf gesandten Eichenwald-Landschaft Mitglied und Professor der dortigen Akademie, 1795 Ehrenmitglied der Berliner Akademie. Seit 1789 hatte er das Amt des Galerieinspektors in Salzdahlum inne.

125 WEIDELANDSCHAFT
Leinwand 70,2 × 81,2
Bez. u. l.: J. F Weitsch fec. 1769
Erworben 1939 von der Kunsthandlung K. E. Henrici, Berlin.
PAM 933
Entstanden 1769

Alter Titel: Landschaft

Das Gemälde ist als Typus noch den idealisierten Tierstücken zuzurechnen, doch sucht Weitsch hier bereits die traditionellen Bildvorstellungen mit dem Erlebnis der heimatlichen Landschaft zu verbinden. In der im Dunst liegenden Ferne steigt schemenhaft die Silhouette des Regensteins, eines Felsberges im nördlichen Harzvorland auf. Obgleich die Landschaft noch frei komponiert wirkt, zeigt sie doch im Vorder- und Mittelgrund Formen, wie sie etwa im Goldbachtal nördlich von Blankenburg vorkommen. Weitsch hat hier die Thematik eines zwei Jahre zuvor entstandenen Gemäldes (Braunschweig, Privatbesitz; vgl. Müller-Hofstede 1973, Abb. 26) wieder aufgegriffen und mit größerer Überzeugungskraft ins Bild gesetzt.

Literatur: A. Spilleke (verehelichte Müller-Hofstede): Pascha Johann Friedrich Weitsch, ein Braunschweiger Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts, Ms. Diss. Göttingen 1950, S. 47, 137, Nr. 80. – Katalog 1954, S. 163, Nr. 410. – A. Müller-Hofstede: Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch, 1723–1803, Braunschweig 1973, S. 81, 235, Kat. Nr. 15, Abb. 27. – Bénézit 10, 1976, S. 682f. – Trudzinski 1980, S. 79. – Trudzinski 1989, S. 94.

Ausstellungen: Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Nr. 1.

WEITSCH, FRIEDRICH GEORG

Braunschweig 1758 – 1828 Berlin

Friedrich Georg Weitsch war zunächst Schüler seines Vaters, des Braunschweiger Landschaftsmalers Johann Friedrich Pascha Weitsch (1723–1803), bildete sich 1776 in Kassel bei Johann Heinrich Tischbein weiter und studierte 1783/1784 an der Kunstakademie in Düsseldorf. Anschließend unternahm er Studienreisen nach Amsterdam und Italien. 1787 wurde er zum Hofmaler in Braunschweig, 1794 zum Mitglied der Berliner Akademie und 1798 zum preußischen Hofmaler ernannt. 1798 war er Direktor der Akademie in Berlin. Neben Landschafts- und Historiengemälden schuf Weitsch vor allem eine Reihe bedeutender Bildnisse.

126 DR. HERMANN ENGELKEN REITEBURG
Pastell auf Pergament 51,4 × 44,1
Erworben 1937 von der Kunsthandlung H. E. Henrici, Berlin.
PAM 924 a
Entstanden um 1810/20

Gegenstück zu Kat. Nr. 127.
Das Pastell-Bildnis stellt den 1769 in Nesse, Ostfriesland, geborenen Arzt Hermann Engelken Reiteburg dar, der in den napoleonischen Kriegen im Blücherschen Heer Regimentsarzt war und sich als Arzt in Berlin niedergelassen hatte.

Literatur: G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237, Abb. S. 236. – Thieme-Becker XXXV, 1942, S. 349f. – Katalog 1950, S. 78. – Katalog 1959, Kat. Nr. 26.

127 FRAU REITEBURG
Pastell auf Pergament 51,4 × 42,9
Erworben 1937 von der Kunsthandlung H. E. Henrici, Berlin.
PAM 924 b
Entstanden um 1810/20

Gegenstück zu Kat. Nr. 126.
Das Porträt der Frau Reiteburg entstand als Gegenstück zu dem ihres Ehemannes. Entgegen der Auffassung von G. v. d. Osten ist auch dieses Bildnis als Arbeit des Friedrich Georg Weitsch zu betrachten, da die andersartige farbliche und maltechnische Behandlung des Inkarnats und der Kleidung allein durch das Modell bedingt sind.

Literatur: Thieme-Becker XXXV, 1942, S. 349f. – Katalog 1950, S. 74. – Katalog 1959, Kat. Nr. 18.

128 KARL FRIEDRICH SCHINKEL
Leinwand 63 × 51,6
Erworben 1966 von Graf und Gräfin Pourtalès, Prien.
PNM 804
Entstanden um 1820

Das Brustbildnis stellt aller Wahrscheinlichkeit nach den Berliner Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) dar. Die Zuschreibung an Weitsch und die Bestimmung erfolgte durch Alfred Stange (Gutachten, Tutzing 12.11.1962). Ludwig Schreiner hat die von Stange ausgesprochene Identifizierung des Dargestellten mit Karl Friedrich Schinkel jedoch in Zweifel gezogen. Das Porträt Weitschs entspricht nicht den zahlreichen bekannten Darstellungen des Architekten, in denen er mit nur leicht zur Seite gewandtem oder frontal ausgerichtetem Haupt den Betrachter unmittelbar anblickt. Schinkel erscheint hier im verlorenen Profil, während der Körper fast frontal nach vorn gewendet ist. Der ernste Blick ist nach links oben gerichtet. Die auf die Brust gelegte Rechte hält den Zirkel, Attribut des Architekten. Es scheint möglich, daß Weitsch von dem am Ende des 18. Jh. in Frankreich wieder aufgegriffenen Topos der Inspiration zu seiner



126

127



außergewöhnlichen Darstellungsform angeregt worden ist, denn auch in den Bildnissen, die seinen Vater wiedergeben, (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum und Städtisches Museum; Köln, Wallraf-Richartz-Museum) klingt dieser an (vgl. z. B. J. Jacoby: Bilder norddeutscher Meister. Gemälde aus eigenem Besitz, Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1988, S. 44f., Kat. Nr. 28). Die durch die starke Linkswendung des Kopfes hervorgerufene Veränderung der bekannten physiognomischen Eigenheiten Schinkels findet sich ähnlich in dem Gemälde „Parade von 1839" von Franz Krüger wieder.

Das Porträt von F. G. Weitsch wird um 1820 entstanden sein, da Schinkel noch – wie im Selbstbildnis von 1815 (vgl. A. Grisebach: Carl Friedrich Schinkel, Leipzig 1924, Abb. 1) – die Haare in die Stirn gekämmt trägt.

Literatur: H. Seiler, Hannover Landesgalerie, Städtische Galerie 1968. Neuerwerbungen 1963–1968, Hannover 1968. – Katalog 1973, S. 532, Nr. 1113, Abb. 1113.

Ausstellungen: 475. Auktion „Alte Kunst", Kunsthaus Lempertz, Köln 1963, S. 46, Nr. 390, Taf. 53. – Bildnisse des 19. Jahrhunderts, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover 1967 (Sonderausstellung ohne Katalog).

ZICK, JANUARIUS

München 1730 – 1797 Ehrenbreitstein

Januarius Zick, Sohn des Malers, Astronomen und Mathematikers Johann Zick, ging in den vierziger und fünfziger Jahren seinem Vater bei größeren Dekorationsaufgaben zur Hand. Von 1756 bis Ende 1757 setzte er sich in Paris, auf Anregung von Johann Georg Wille, mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auseinander und kopierte Gemälde von Watteau und Boucher. Danach ging er nach Basel. 1758 ist er wahrscheinlich auch für kurze Zeit in Rom gewesen, wo er mit Anton Raphael Mengs zusammentraf. Im gleichen Jahr wurde er in die Augsburger Akademie als Mitglied aufgenommen. Durch den Erzbischof und Kurfürsten Franz Georg von Schönborn wurde er 1760 zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt. 1762 heiratete er in Ehrenbreitstein und ließ sich dort bis zu seinem Lebensende nieder. Bevor Januarius Zick ab 1778 wieder eine ganze Reihe großer Freskoaufträge ausführte, schuf er zwischen 1762 und 1778 zahlreiche Tafelgemälde, in denen er religiöse, historische, allegorische und mythologische Themen behandelte, wobei er sich nicht nur an der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts orientierte, sondern auch mit der zeitgenössischen französischen und italienischen Kunst auseinandersetzte.

129 ALLEGORIE AUF NEWTONS VERDIENSTE UM DIE OPTIK

Leinwand 62,5 × 72,5
Erworben 1926 von der Kunsthandlung G. Rochlitz, Berlin.
PAM 897
Entstanden um 1790

Gegenstück zu Kat. Nr. 130.

Die Benennung der beiden als Gegenstücke geschaffenen Gemälde wurde nur von Haskell angezweifelt. Auch wenn der größte Physiker und Mathematiker des 17./18. Jahrhunderts, Isaac Newton (1643–1727), in Zicks Allegorien nicht als reale Person, sondern als idealisierte Gestalt ohne porträthafte Züge auftritt, kann kein Zweifel daran bestehen, daß es sich hier um eine Apotheose, d. h. um die metaphorisch-allegorische Verherrlichung der Verdienste des herausragenden Wissenschaftlers handelt.

Die von dem durch die schwarzen Wolken brechenden Licht erhellte, in ein zeitloses antikisches Gewand gekleidete, jugendliche männliche Gestalt ist zweifellos die Hauptfigur des Geschehens. Ihr Gestus zeichnet sie als Helden und Sieger aus. Wie der siegreiche Fürst in einer barocken Herrscherallegorie setzt der junge Mann seinen rechten Fuß auf den am Boden liegenden überwundenen Feind, der als Personifikation der Unwissenheit und Unwahrheit gedeutet werden muß. Diese hat mit der Rechten die Maske, Symbol der Lüge und Verstellung, vom Gesicht genommen und zeigt nun ihr wahres, von Schlangen, dem Symbol der Falschheit und des Neides, umwundenes Haupt. Die Unwissenheit ist entlarvt. Zeichen ihrer Niederlage sind außerdem der am Boden liegende Schild und die gesenkte Fackel. Newton, der Überwinder der Unwissenheit und Unwahrheit, deutet mit der Rechten auf sich selbst und mit der Linken auf zwei bärtige alte Männer. Euklid, der berühmteste Mathematiker der Antike und Diogenes, der



129

wichtigste Vertreter der kynischen Philosophie, welche die Bedürfnislosigkeit und das „natürliche Leben" zu Grundlagen ihres Systems gemacht hat, verkörpern die bedeutendsten Vorgänger und Vorbilder Newtons. Sie haben jedoch erkannt, daß ein Größerer gekommen ist und treten bereitwillig von der „Bühne" ab.

Auch die an der vom einbrechenden Licht bestrahlten Vorderseite des Obelisken angebrachte Sonnenuhr deutet auf den Anbruch einer neuen Zeit hin. Ihr Zeiger weist auf die erste Stunde eines neuen Tages. Der Obelisk selbst verkörpert als strömende Lichtmetapher und Sinnbild der Weisheit die Totalität menschlicher Erkenntnis. Er wird im Barock nicht nur zum Ruhmessymbol des Fürsten, sondern auch mit ihm gleichgesetzt. Zick entlehnt also auch hier überlieferte Inhalte aus der Herrscherapotheose, die im Bildzusammenhang unschwer auf den großen Wissenschaftler und seine Verdienste umzudeuten sind. Die Lichtmetapher ist Sinnbild des als „Lichtbringer" bezeichneten Newton.

Ein imaginäres Licht fällt auch auf den kleinen im Zentrum des Geschehens stehenden Rundtempel, dem seit der Frührenaissance die Bedeutung eines „Tugendtempels" zukommt. Er ist das Endziel des nach Tugend strebenden Menschen, in dem dieser nach Beschreiten des dornenreichen Tugendpfades Aufnahme findet. Die auf dem Altar verbrennenden irdischen Güter sowie der hilflos daneben stehende Amor veranschaulichen die Hinfälligkeit von Reichtum und Liebe, denen der Held im Streben nach höheren Werten wissentlich entsagt hat.

Das vermeintliche Altarbild zeigt eine weitere Dimension der vielschichtigen Symbolik auf. Es handelt sich um das Spiegelbild der idealisierten Gestalt Newtons. Jedoch nur auf den ersten Blick. Newton führt zwar beide Male die Linke beteuernd zum Herzen, doch der Gestus der rechten Hand hat sich geändert – er ist nun kein zeigender, sondern ein empfangender. Auch hat sich der Blick des Helden gewandelt. Der Kopf ist leicht erhoben, die Augen sind gen Himmel gerichtet. Beide Male schwebt eine weiße Taube über dem Haupt Newtons. Während sie außerhalb des Tempelchens mit dem Ölzweig im Schnabel die Friedenstaube verkörpert, wird sie im Spiegelbild wohl als Symbol der göttlichen Eingebung zu deuten sein.

Dem „sonderbaren Geschehen" wohnen am linken Bildrand staunend einige Gestalten bei: eine junge Frau im zeitgenössischen Kostüm und zwei Begleiter, die aufgrund ihrer Kleidung als Vertreter der Epochen vor Newton identifiziert werden können. Der schwarzgekleidete Mann mit weißer Halskrause gehört der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, der grüngewandete soll das 16. Jahrhundert vertreten.

Literatur: Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926, Kunstchronik S. 123. – Dorner 1927, S. 28, Taf. 48. – Katalog 1930, S. 172, Nr. 222, Abb. 222. – Rundschau, in: Pantheon 15, 1935, S. 40. – Katalog 1954, S. 167f., Nr. 423. – F. Klemm: Allegorie auf Newtons Optik, in: Die BASF 1964, Heft 1, S. 10, Abb. S. 11. – O. Metzger: Januarius Zick, in: Kindlers Malerei Lexikon V, Zürich 1968, S. 828. – Die Großen der Weltgeschichte 6, Zürich 1975, S. 141. – Bénézit 10, 1976, S. 901. – F. Wagner: Isaac Newton im Zwielicht zwischen Mythos und Forschung. Studien zur Epoche der Aufklärung, Freiburg–München 1976, S. 114–116, Abb. 4. – M. Levey: Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth-Century Painting, New York–Toronto 1977[2], S. 154, Abb. S. 155. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, Nr. 8, 1979, S. 925, Abb. 6. – Trudzinski 1980, S. 80, Abb. 101 b. – A. Simon und F. X. Schlagberger: Januarius Zick (1730–1797). Der letzte bürgerliche Großmaler Deutschlands, Fresken – Entwürfe – Tafelbilder, Prüm 1987, S. 133, Abb. – Trudzinski 1989, S. 95, Abb. 109 b.

Ausstellungen: Europäisches Rokoko, Residenz München 1958, S. 110, Kat. Nr. 233. – Forschung und Technik in der Kunst, Kunstverein Ludwigshafen 1965, Kat. Nr. 5, Abb. 51. – Die Malerfamilie Zick. Werke aus Koblenzer Privatbesitz, Mittelrhein-Museum Koblenz 1976, S. 51, Kat. Nr. 34.

130 Allegorie auf Newtons Verdienste um die Gravitationslehre

Leinwand 63 × 72,5
Erworben 1926 von der Kunsthandlung G. Rochlitz, Berlin.
PAM 896
Entstanden um 1790

Gegenstück zu Kat. Nr. 129.

Der Darstellung wohnt, wie dem Gegenstück, eine vielschichtige Symbolik inne. Newton, hier im zeitgenössischen Kostüm dargestellt, sitzt – ikonographisch dem Sonnengott Apollon vergleichbar – auf dem Parnaß, dem Tugendberg, inmitten der neun Musen. Diese sind nicht wie sonst üblich durch beigefügte Attribute näher charakterisiert. Sieben von ihnen singen oder spielen Instrumente, in diesem Sinne entsprechen sie der pythagoräischen Auffassung von den Musen als Urheberinnen der Sphärenharmonie. Newton sitzt unter dem Gipfel des Parnaß, auf dem sich der geflügelte Pegasus erhebt, der mit seinen Hufen die heilige Quelle geöffnet hat. Er ist als Träger des Blitzes auch Symbol des Lichtes. Seit der Renaissance ist er Sinnbild geistiger Eingebung und unsterblichen Ruhms. Daß Newton dieser Ruhm zuteil wird, zeigt die Gestalt der herbeieilenden, blumenbekrönten Muse, die ihm eine Schale mit der göttlichen Speise Ambrosia reicht, nach der er begierig greift. Er ist jedoch in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt, denn die hinter ihm sitzende Urania, die Muse der Astronomie, hält seine linke Hand an einer Kette und auch sein rechtes Bein ist mit einer Kette an einer großen eisernen Kugel gefesselt. Diese ist von Büchern mit den Aufschriften „Naturalis", „Moralia" und „Gravitationis Cronicha" umgeben, Werke, die Newton publiziert hat. Als Physiker und Mathematiker ist er durch den Zirkel in seiner Rechten und die am Boden liegenden Winkelmesser und Geo-Dreiecke ausgewiesen. Wie der Obelisk als Symbol des Sonnenstrahls, Sonne und Erde miteinander verbindet, so ist die Kette oder das goldene Seil seit alters her Symbol der Verknüpfung zwischen Himmel und Erde. Die Kugel der Urania, hier gleichzeitig Zeichen der Schwerkraft, ist das Sinnbild der Vollendung und der Harmonie des Kosmos. Auch die Kette spiegelt die Harmonie des Alls wider. Kette und Kugel werden wie der Obelisk im Gegenstück zu unmittelbaren Sinnbildern Newtons selbst, der durch seine wissenschaftlichen Erkenntnisse eine neue Harmonie des Kosmos hervorgerufen hat.



130

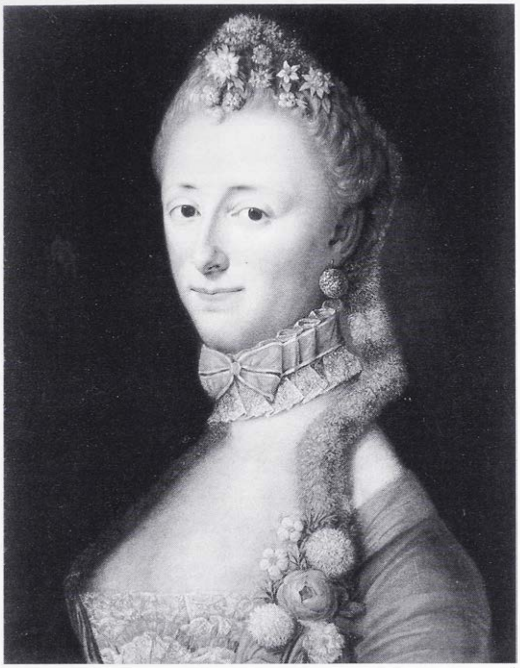
Zu dem Gemälde existiert eine Vorzeichnung von Januarius Zick (Koblenz, Mittelrhein-Museum), die mit allgemeinen handschriftlichen Vermerken des Künstlers versehen ist. Isaac Newton wird hier nicht namentlich erwähnt, Zick bezeichnet ihn allgemein als „Philosophen" (vgl. Wagner, S. 120).

Literatur: Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926, Kunstchronik, S. 123. – Dorner 1927, S. 28, Tafel 48. – Katalog 1930, S. 172f., Nr. 223, Abb. 223. – Rundschau, in: Pantheon 15, 1935, S. 40. – Katalog 1954, S. 167f., Nr. 424. – G. F. Hartlaub: Allegorie auf Newtons Verdienste um die Gravitationslehre, in: Die BASF 1958, Heft 3, S. 101, Abb. – O. Metzger: Januarius Zick, in: Kindlers Malerei Lexikon V, Zürich 1968, S. 828, Abb. – Die Großen der Weltgeschichte 6, Zürich 1975, S. 141. – Bénézit 10, 1976, S. 901. –F. Wagner: Isaac Newton im Zwielicht zwischen Mythos und Forschung. Studien zur Epoche der Aufklärung, Freiburg – München 1976, S. 114–116, Abb. 5. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, Nr. 8, 1979, S. 925, Abb. 7. – Trudzinski 1980, S. 80, Abb. 101a. – A. Simon und F. X. Schlagberger: Januarius Zick (1730–1797). Der letzte bürgerliche Großmaler Deutschlands, Fresken – Entwürfe – Tafelbilder, Prüm 1987, S. 132, Abb. – Trudzinski 1989, S. 95, Abb. 109a.

Ausstellungen: Europäisches Rokoko, Residenz München 1958, S. 111, Kat. Nr. 234. – Forschung und Technik in der Kunst, Kunstverein Ludwigshafen 1965, Kat. Nr. 6, Farbabb. 50. – Die Malerfamilie Zick. Werke aus Koblenzer Privatbesitz, Mittelrhein-Museum Koblenz 1976, S. 51, Kat. Nr. 34 (Vorzeichnung S. 53, Nr. 43, Abb. S. 50).



131



132

Ziesenis, Elisabeth

Frankfurt/M. 1744 – 1796 Hannover

Ihre künstlerische Ausbildung hat Elisabeth Ziesenis aller Wahrscheinlichkeit nach bei ihrem Vater, Johann Georg Ziesenis, erworben, der 1749 an den Hof des Kurfürsten Karl Theodor nach Mannheim ging und 1760 in Hannover zum Hofmaler ernannt wurde. Sie war als Gehilfin im Atelier ihres Vaters tätig, hat sich aber gleichzeitig auch einen Namen als selbständige Bildnismalerin gemacht. Erhalten sind vor allem Miniaturbildnisse und einige Pastellporträts. Ihr erstes signiertes und datiertes Miniaturbildnis stammt aus dem Jahre 1761. Nach dem Tode ihres Vaters und der anschließenden Heirat mit dem Leibchirurgen Johann Bodo Lampe im Jahre 1776 war sie weiterhin als Malerin tätig, denn sie beschickte nachweislich 1780 die Ausstellung der Kasseler Akademie mit einem „frey und meisterhaft gemachten Bildnis".

131 Carl Germain Pichelieu

Pastell auf Pergament 54,1 × 43,5
Auf der Rückseite befindet sich ein skizzenhafter Entwurf für das Bildnis der Ehefrau, Katharina Margaretha Pichelieu.
Aus dem Besitz des braunschweigischen Generalleutnants und Stadtkommandanten Johann Carl Moll (1748–1831), Bruder der Ehefrau des Dargestellten; in Familienbesitz vererbt; erworben 1937 von Käthe Jürgens, Braunschweig.
PAM 925
Entstanden um 1765/1770

Gegenstück zu Kat. Nr. 132.

Carl Germain Pichelieu (1734–1800) stand als herzoglicher Stallmeister in Diensten der Braunschweiger Herzöge Carl und Carl Wilhelm Ferdinand.

Literatur: F.-F. Kuntze: Johann Ziesenis, ein deutscher Hofmaler zwischen Rokoko und Klassizismus, Diss. Erlangen 1932, S. 58f., Anm. 104. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde – Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 495f. – Katalog 1954, S. 168, Kat. Nr. 425. – Katalog 1959, Kat. Nr. 27. – H. Zimmermann: Hannoversche Bildhauer zwischen 1550 und 1750. Eine genealogische Studie, in: Hanno-

versche Geschichtsblätter N. F. 12, 1959, S. 357. – H. Zimmermann: Die Malerin Elisabeth Ziesenis, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 14, 1960, S. 143–148. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerischen Beziehungen zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 185.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Hannover 1937, S. 64–66, Kat. Nr. 10. – Johann Georg Ziesenis, Hannover 1953, Kat. Nr. 21.

132 Katharina Margaretha Pichelieu, geb. Moll

Pastell auf Pergament 54,5 × 42,7
Aus dem Besitz des braunschweigischen Generalleutnants und Stadtkommandanten Johann Carl Moll (1748–1831), Bruder der Dargestellten; in Familienbesitz vererbt; erworben 1937 von Käthe Jürgens, Braunschweig.
PAM 926
Entstanden um 1765/1770

Gegenstück Kat. Nr. 131.

Katharina Margaretha Pichelieu (1733–1815) war die Schwester des herzoglichen braunschweigischen Küchenmeisters Ludwig August Moll und des Generalleutnants und Stadtkommandanten Johann Carl Moll. Der Vater (1699–1759) war Mundkoch in württembergischen Diensten gewesen.

Literatur: F.-F. Kuntze: Johann Georg Ziesenis, ein deutscher Hofmaler zwischen Rokoko und Klassizismus, Diss. Erlangen 1932, S. 58 f., Anm. 104. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde – Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 495 f. – Katalog 1954, S. 168, Kat. Nr. 426. – Katalog 1959, Kat. Nr. 28. – H. Zimmermann: Hannoversche Bildhauer zwischen 1550 und 1750. Eine genealogische Studie, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 12, 1959, S. 357. – H. Zimmermann: Die Malerin Elisabeth Ziesenis, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 14, 1960, S. 143–148.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 64–66, Kat. Nr. 11. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Kat. Nr. 22.

Ziesenis, Johann Georg

Kopenhagen 1716 – 1776 Hannover

Johann Georg Ziesenis ging, nachdem er zunächst Schüler seines gleichnamigen Vaters in Kopenhagen war, um 1740 nach Frankfurt. Er arbeitete vermutlich schon seit 1742 für den Mannheimer Hof; 1757 wurde er zum Hofmaler in Zweibrücken ernannt. Seit 1760 war J. G. Ziesenis Hofmaler Georgs II. von England in Hannover und wurde in dieser Stellung auch von Georg III. bestätigt. Von Hannover aus führten ihn zahlreiche Aufträge vor allem nach Braunschweig (1764, 1765, 1769, 1775), Dresden (1764), Kopenhagen (1766), Den Haag (1763, 1768) und Anhalt-Dessau (1769). J. G. Ziesenis schuf nahezu ausschließlich Porträts. Etwa von der Mitte der fünfziger Jahre an entwickelte er eine sich von der barocken Tradition abwendende, freiere, um psychologische Erfassung der Dargestellten bemühte Bildnisform.

133 Zwei Bologneser Hunde

Leinwand 33 × 35,5
Wohl aus dem Nachlaß der Tochter Elisabeth, verh. Lampe; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 2
Entstanden um 1755

Es handelt sich um zwei Studien zu einem der im Barock sehr beliebten Schoßhündchen, das auf

133





134

zahlreichen Bildnissen wiederzufinden ist (vgl. auch Kat. Nr. 134, 140). Der erste Wurf der in Bologna von Giovanni Filipponi gezüchteten kleinen Hunderasse war für Ludwig XIV. von Frankreich bestimmt. Zunächst waren Hunde dieser Art nur dem hohen Adel vorbehalten.

Literatur: Langescher Auktionskatalog 1805, Nr. 24. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 34. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 298. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 218. – Katalog 1954, S. 168, Nr. 427. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 179.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 62, Kat. Nr. 199. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Nr. 17.

134 SOPHIE SABINE CHRISTINE VON STEINBERG, GEB. GRÄFIN VON PLATEN HALLERMUND

Leinwand 93 × 75,5
Auf der Rückseite auf einem Zettel: Frau von Steinberg, geb. Gräfin von Platen-Hallermund, gemalt vom Hofmaler Ziesenis
Erworben 1932 von Gräfin Gisa von Hardenberg, Nienhagen; Städtische Galerie.
KM 1932. 108
Entstanden kurz nach 1755

Sophie Sabine Christine, Reichsgräfin von Platen Hallermund, wurde 1734 als Tochter des Georg Ludwig Reichsgraf von Platen Hallermund auf Weißenhaus und der Sabine Hedwig von Steuben geboren. 1755 wurde sie mit dem Geheimen Rat und hannoverschen Gesandten am kaiserlichen Hof in Wien, Georg Friedrich von Steinberg (vgl. Kat. Nr. 139), vermählt. J. G. Ziesenis schuf einige Jahre später ein zweites Bildnis von ihr (vgl. Kat. Nr. 140). (Vgl. J. Lampe: Aristokratie, Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover, Bd. 2, Göttingen 1963, S. 141, 434, 436.)

Literatur: Katalog 1954, S. 169, Nr. 429. – Trudzinski 1980, S. 80. – Trudzinski 1989, S. 96.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 47, Kat. Nr. 113.

135 BILDNIS EINES MANNES (Kopie nach Ferdinand Bol)

Leinwand 52,5 × 43
Bez. auf der Rückseite: J. G. Ziesenis pinxit 1756 (durch Doublierung verdeckt)
Slg. Lampe, Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 18
Entstanden 1756

Alter Titel: Bildnis des Malers Govaert Flinck

J. G Ziesenis hat die ehemals als Bildnisse des Malers Govaert Flinck und seiner Frau bezeichneten Porträts, wohl im Glauben, es handle sich um Werke Rembrandts, 1756 in der Mannheimer Gemäldegalerie kopiert. Bode wies diese Bilder 1883 überzeugend dem Rembrandt-Schüler Ferdinand Bol zu (vgl. A. Blankert: Ferdinand Bol [1616–1680], Rembrandt's Pupil, Groningen 1982, S. 144, Kat. Nr. 143). Ziesenis kopierte das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindliche Vorbild in verkleinertem Ausschnitt, d. h. unter Verzicht auf eine Wiedergabe von Armen und Händen (vgl. auch Kat. Nr. 136).



135



136

Literatur: Katalog der Lampeschen Auktion 1827 (?), Nr. 26. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 22. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 280. – Schuchhardt 1904, S. 127, Nr. 193.

136 BILDNIS EINER FRAU
(Kopie nach Ferdinand Bol)
Leinwand 53 × 43
Bez. auf der Rückseite: J. G. Ziesenis pinxit 1756 (durch Doublierung verdeckt)
Slg. Lampe, Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 19
Entstanden 1756

Alter Titel: Bildnis der Gattin des Malers Flinck

J. G. Ziesenis kopierte das Frauenporträt von Ferdinand Bol (Alte Pinakothek, München) ebenso wie das Bildnis eines Mannes von gleicher Hand (vgl. Kat. Nr. 135) in verkleinertem Ausschnitt. Die Federn des Kopfschmuckes kamen

137



erst anläßlich einer Restaurierung 1949/50 wieder zum Vorschein (vgl. A. Blankert: Ferdinand Bol [1616–1680], Rembrandt's Pupil, Groningen 1982, S. 145, Kat. Nr. 144).

Literatur: Katalog der Lampeschen Auktion 1827 (?), Nr. 30. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 23. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 282. – Schuchhardt 1904, S. 127, Nr. 194.

137 Bildnis des Schlachtenmalers Pieter Snayers
(Kopie nach Anthonis van Dyck)

Leinwand 32,5 × 24,5
Slg. Wallmoden, Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 15
Entstanden um 1756 (?)

J. G. Ziesenis hat das Bild des Schlachtenmalers Pieter Snayers wahrscheinlich um 1756 – ebenso wie die beiden Porträts von Ferdinand Bol (vgl. Kat. Nr. 135, 136) – in der Galerie der Herzöge von Pfalz-Zweibrücken in Mannheim kopiert. Alle drei Bildnisse wurden später nach München überführt und befinden sich heute in der Alten Pinakothek.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 280. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 38. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 267. – Schuchhardt 1904, 127, Nr. 184.

138 Georg Anton Friedrich von Werpup

Leinwand 90,4 × 71,2
Seit 1902 Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; erworben 1937 aus dem hannoverschen Kunsthandel.
PAM 927
Entstanden um 1760/65

Eine im Katalog der Sammlung Spiegelberg vermerkte unleserliche Bezeichnung unten links ist nicht mehr vorhanden. Der Dargestellte ist der einzige Sohn des Oberhofmarschalls Gottlieb Ludwig von Werpup und der Antoinette Eleonore von Alvensleben. Er wurde am 3. April 1740 in



138

Hannover getauft und verunglückte am 24. Mai 1765 während seiner „grand tour" tödlich beim Sturz des Wagens auf der Via Flaminia in der Nähe von Castelnuovo di Porto. Seit 1760 gehörte er als Auditor und seit 1762 als Rat der Staatskanzlei an (vgl. J. Lampe: Aristokratie, Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover, Bd. 2, Göttingen 1963, S. 59, Nr. 390, S. 463, S. 518, Nr. 390).

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des königl. preuss. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 122, Nr. 414. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, Abb. 766. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde – Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237, Abb. S. 237 – Katalog 1954, S. 168, Nr. 428. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 181.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 50, Nr. 131.



139



140

139 GEORG FRIEDRICH VON STEINBERG
Leinwand 122×95
Geschenk des Herrn von Steinberg auf Bodenburg an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung 1857 (VAM 942); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 160/1967
Entstanden um 1760/65

Georg Friedrich Freiherr von Steinberg wurde 1727 in Osnabrück geboren. Er war Geheimer Kammerrat und seit 1756 hannoverscher Gesandter am kaiserlichen Hof in Wien, 1758 Gesandter in Kopenhagen und ab 1763 wieder Gesandter in Wien, wo er 1765 starb. 1755 vermählte er sich mit Sophie Sabine Christine, Reichsgräfin von Platen Hallermund (vgl. Kat. Nr. 134, 140; J. Lampe: Aristokratie, Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover, Bd. 2, Göttingen 1963, S. 45, 434, 436).

Das Bildnis ist Gegenstück zu dem seiner Ehefrau (vgl. Kat. Nr. 140). Auf Schloß Bodenburg befand sich ehemals eine im Ausschnitt verkleinerte Kopie der Gegenstücke (vgl. Kat. Nr. 140). Eine Variante zeigt Georg Friedrich von Steinberg im Innenraum ohne Vorhangmotiv und Ausblick in die Landschaft (vgl. Kat. Nr. 141).

Literatur: Katalog 1876, S. 27f., Nr. 49. – Katalog 1930, S. 173, Nr. 224, Abb. 224. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 497. – Katalog 1954, S. 169, Nr. 431. – Bénézit 10, 1976, S. 906.

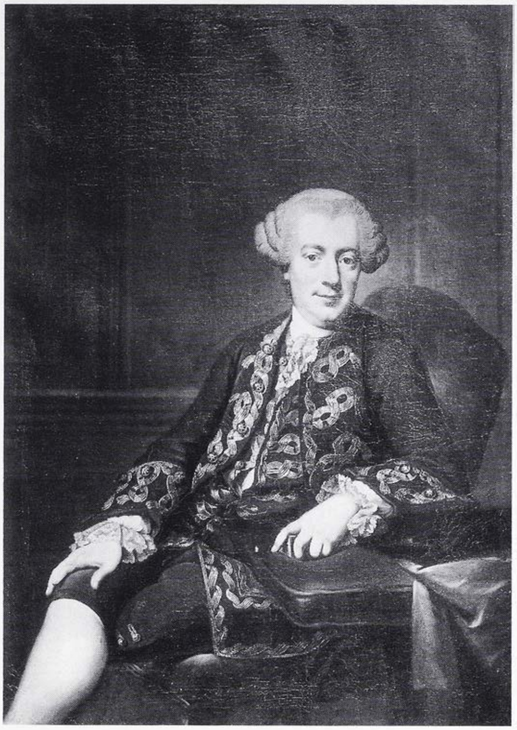
Ausstellungen: Hannoversches Rokoko, Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 48, Nr. 114. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Nr. 5. – Kunstförderung–Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Kat. Nr. 34.

140 SOPHIE SABINE CHRISTINE VON STEINBERG, GEB. REICHSGRÄFIN VON PLATEN HALLERMUND
Leinwand 122×95
Geschenk des Herrn von Steinberg auf Bodenburg an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung 1857 (VAM 943); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 161/1967
Entstanden um 1760/65

Das Bildnis ist um einige Jahre später entstanden als Kat. Nr. 134. Es gehört als Gegenstück zu dem Porträt des Ehemannes, Georg Friedrich von Steinberg (vgl. Kat. Nr. 139). Kopien dieser Gegenstücke, ehemals auch auf Schloß Bodenburg, zeigen die Dargestellten in einem verkleinerten Ausschnitt (heutiger Aufbewahrungsort unbekannt; wahrscheinlich Kat. Nr. 116 und 117 im Ausstellungskatalog „Hannoversches Rokoko", s. u.).

Literatur: Katalog 1876, S. 28, Nr. 50. – Katalog 1930, S. 174, Nr. 225, Abb. 225. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 497. – Katalog 1954, S. 169, Nr. 430. – Bénézit 10, 1976, S. 906.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko, Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 48, Kat. Nr. 115. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Nr. 6. – Kunstförderung-Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Kat. Nr. 33, Abb.



141

141 Georg Friedrich von Steinberg

Leinwand 136,5 × 97,8
Auf der Rückseite auf einem Zettel: Georg Friedrich von Steinberg auf Bodenburg, churfürstlicher Gesandter in Wien, daselbst gest. 1765 pinx. Ziesenis.
Erworben 1932 von Gräfin Gisa von Hardenberg, Nienhagen; Städtische Galerie.
KM 1932, 107
Entstanden um 1760/65

Das Bildnis ist eine etwa zeitgleiche Variante von Kat. Nr. 139, jedoch ohne Landschaftsausblick im Hintergrund.

Literatur: Katalog 1954, S. 169, Nr. 432.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 47, Nr. 112.

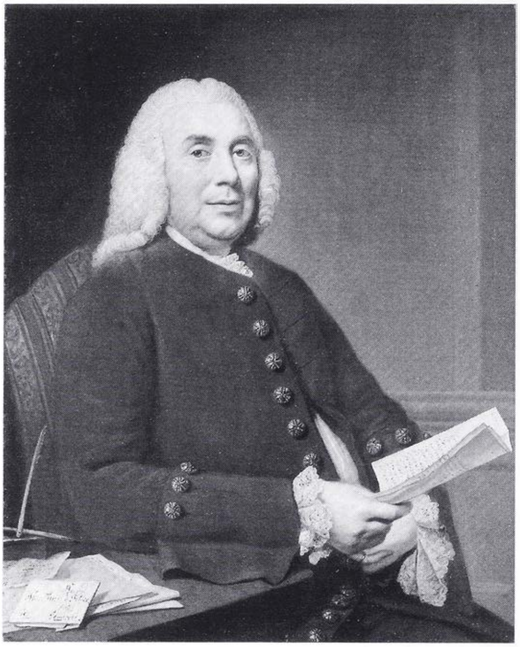
142 Henning Heinrich Schloo

Leinwand 95 × 76
Erworben 1916 von R. Eschke, Charlottenburg; Städtische Galerie.
KM 1916, 15
Entstanden um 1765/70

Henning Heinrich Schloo wurde am 19. Juli 1707 als Sohn des Johann Diederich Schloo in Hamburg geboren. Am 14. Februar 1739 erwarb er das Bürgerrecht und das Braurecht in der Altstadt Hannover. Zwei Monate später heiratete er Anna Catherine Maria Elisabeth Bodenstab. Er muß schnell zu Reichtum gelangt sein, da er 1741 ein viergeschossiges Brauhaus für 5100 Reichstaler kaufen konnte. Seit 1747 bekleidete er das Ehrenamt des Kirchenvorstehers der Marktkirche. Als solcher hatte er das Rechnungs- und Stiftungswesen unter sich. Er starb am 13. Dezember 1783.

Das Bildnis ist Gegenstück zu dem der Ehefrau, Anna Catherine Maria Elisabeth (Kat. Nr. 143). Eine Kopie, wahrscheinlich von der Hand des Ziesenis-Schülers Christian Ludwig Kriegelstein, befindet sich im Historischen Museum Hannover.

Literatur: C. Habicht: Hannover, Leipzig 1914, S. 94. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 7, Abb. 9, Bd. 2, S. LXIII, 459, Abb. 773. – A. Dorner: Hundert Jahre Kunst in Hannover, Hannover 1932, S. 42. – F.-F. Kuntze: Johann Georg Ziesenis, ein deutscher Hofmaler zwischen Rokoko und Klassizismus, Diss. Erlangen 1932, S. 37. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 497. – Katalog 1954, S. 169, Nr. 433,



142



143

Abb. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, Nr. 8, 1979, S. 925, Abb. 3. – Trudzinski 1980, S. 80, Abb. 97 a. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 763, Abb. 64. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerischen Beziehungen zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 182f., Abb. 1. – Trudzinski 1989, S. 96, Abb. 103a.

Ausstellungen: Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800, Darmstadt 1914 – Jubiläumsausstellung des Kunstvereins Hannover 1932, Kat. Nr. 59. – Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 61, Kat. Nr. 195. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Kat. Nr. 15.

143 Anna Catharine Maria Elisabeth Schloo, geb. Bodenstab

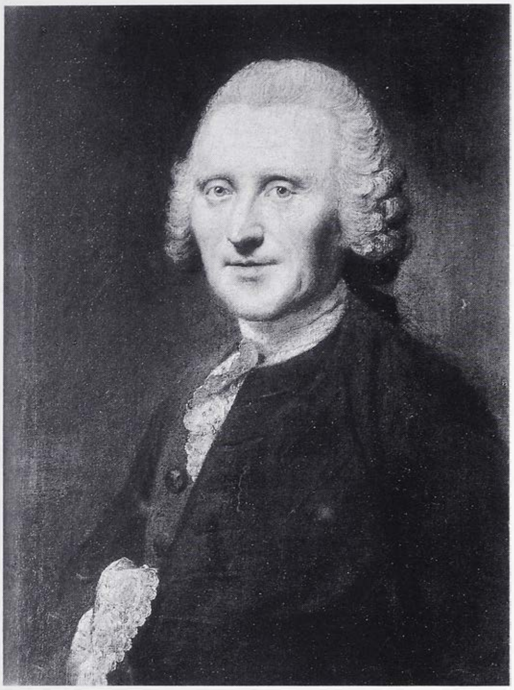
Leinwand 95×76
Erworben 1916 von R. Eschke, Charlottenburg; Städtische Galerie.
KM 1916, 16
Entstanden um 1765/70

Anna Catharine Maria Elisabeth Schloo wurde 1718 als Tochter des Handschuhmachers Johann Andreas Bodenstab und seiner Ehefrau Catharina Margarethe Ludewig in Hannover geboren. Am 21. April 1739 wurde sie mit dem Kaufmann Henning Heinrich Schloo vermählt. Sie starb im Jahre 1796.

Das Bildnis wurde als Gegenstück zu dem des Ehemannes (Kat. Nr. 142) geschaffen.

Literatur: G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 7, Abb. 9, Bd. 2, S. LXIII, 459, Abb. 774. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 497. – Katalog 1954, S. 169, Nr. 434. – Trudzinski 1980, S. 80, Abb. 97b. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 763. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerischen Beziehungen zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 182f. – Trudzinski 1989, S. 96, Abb. 103b.

Ausstellungen: Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800, Darmstadt 1914 – Jubiläumsausstellung des Kunstvereins Hannover 1932, Kat. Nr. 60. – Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 61, Kat. Nr. 196. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Kat. Nr. 16.



144

144 BILDNIS EINES HERRNHUTERS
Leinwand 67 × 51,5
Bez. auf der Rückseite: J. G. Z. pin.: 1775 (durch Doublierung verdeckt)

Geschenk des Geheimrats Haccius, Hannover, 1915; Städtische Galerie.
KM 1915, 91
Entstanden 1775

Aufgrund der schlichten Kleidung und der für Herrnhuter-Bildnisse typischen, einfachen Darstellungsform kann mit aller Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß es sich auch bei dem hier Dargestellten um ein Mitglied der Herrnhuter Brüdergemeinde handelt. J. G. Ziesenis, der selbst Herrnhuter war, malte nachweislich zwölf Bildnisse von Mitgliedern der Herrnhuter Brüder-Unität (Brief von J. Baldauf vom 16.11.1981). Bei dem bis heute nicht identifizierten Herrnhuter könnte es sich möglicherweise um den Juristen Johann Friedrich Köber (1717–1786) handeln, der seit 1769 Mitglied der Unitätsdirektion war. J. Baldauf hat auf ein Bildnis Körbers von unbekannter Hand hingewiesen, das sich in der Gemäldesammlung des Brüder-Unitäts-Archivs in Herrnhut befindet, auf dem der Jurist in jüngeren Jahren und frontal wiedergegeben ist. Die markante Nase, der geschwungene Mund und die wachen Augen stimmen durchaus überein.

Die 1722 von Nikolaus Ludwig Reichsgraf von Zinzendorf auf seinem Gut Berthelsdorf (Oberlausitz) gegründete Herrnhuter Brüdergemeinde war eine aus dem Pietismus hervorgegangene, auf die praktische Nächstenliebe ausgerichtete Bewegung innerhalb der evangelischen Kirche.

Literatur: F.-F. Kuntze: Johann Georg Ziesenis, ein deutscher Hofmaler zwischen Rokoko und Klassizismus. Diss. Erlangen 1932, S. 27f., 34, 56, Abb. 9. – Katalog 1954, S. 170, Nr. 435. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 182.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 63, Kat. Nr. 207, Abb. 15. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Kat. Nr. 20. – Zeugnisse des Evangeliums, Stadtmuseum München 1959, Nr. Schl. 29e.

Französische Gemälde

Bruandet, Lazare

Paris 1755 – 1804 Paris

Aus dem Leben Lazare Bruandets ist wenig bekannt. Er ging in die Lehre des Mathias Bartholomäus Roeser und des Jean Philippe Sarazin und war als Landschaftsmaler und Radierer in der Umgebung von Paris tätig. Seine Waldlandschaften der Ile-de-France weisen ihn als Vorläufer der Maler von Barbizon aus.

145 Sommerlandschaft
Leinwand 36,5 × 44,5
Bez. u. l.: L. Bruandet
Erworben 1874 durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 973; nicht im Katalog 1876 aufgeführt); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 181/1967
Entstanden Ende des 18. Jahrhunderts

Clouet, Jean – Kopie

Flandern um 1480 – 1540/41 Paris

Die näheren Lebensumstände Jean Clouets sind bis heute zum größten Teil unbekannt. Man vermutet, daß er aus Flandern stammt und kurz vor 1516 nach Frankreich einwanderte, da er in diesem Jahr zum ersten Mal in den königlichen Besoldungslisten aufgeführt wird. Zunächst war er als Hofmaler Franz I. in Tour ansässig, siedelte aber schon bald nach 1522 nach Paris über. Jean Clouet war hauptsächlich als Porträtmaler tätig. Während völlig gesicherte Ölgemälde nicht überliefert sind, können ihm mit größter Wahrscheinlichkeit etwa 130 Bildniszeichnungen zugewiesen werden, die in schwarzer Kreide oder Rötel ausgeführt als Vorstudien zu den Gemälden dienten.

146 Giullaume I., Seigneur de Saulx-Tavannes (?)
Eichenholz 27 × 21,5
Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.
KM 252
Entstanden Mitte des 16. Jahrhunderts

Alter Titel: Unbekannter Mann mit blondem Vollbart



145

Das Porträt wurde aufgrund einer von P. Mellen (Jean Clouet. Complete Edition of the Drawings, Miniatures and Paintings, London 1971, Kat. Nr. 88, Taf. 111) publizierten Zeichnung als das des Guillaume I., Seigneur de Saulx-Tavannes identifiziert. Wenngleich die mäßige, in der Malweise harte Kopie in einigen Details, wie vor allem der Nasenform und der Wiedergabe des Kinnbartes von der Zeichnung abweicht, besteht

146





147

aufgrund der übereinstimmenden Kleidung, insbesondere des Baretts mit der Agraffe, die den hl. Jakobus den Älteren zeigt, kein Zweifel daran, daß es sich um eine Kopie nach dem verlorengegangenen Bildnis von der Hand Jean Clouets handelt.

Eine zweite Kopie, die sich bis 1928 im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, befand, steht der erwähnten Vorzeichnung wesentlich näher und kann gleichzeitig den Zusammenhang unseres Bildnisses mit diesem Blatt bekräftigen (Inv. Nr. 4698; ehemals Zweibrücken, Inv. Nr. 2880 [dort als Ulrich von Württemberg]; frdl. Mitteilung von G. Goldberg, Briefe vom 13.8.1965 und 28.9.1976. Das Bildnis wurde 1928 an Frederik Muller, Amsterdam, als „Oberrheinisch um 1530" verkauft, war danach in der Collection Mensing & Sons, wanderte 1950 in die Sammlung Hedemann-Wolff und tauchte 1973 im Londoner Auktionshaus Sotheby's wieder auf; Brief von C. Gronau, 4.10.1973). Eine 1841 von Carl Gloether geschaffene, unmittelbar auf das Münchner Bildnis zurückgehende Kopie, die rückseitig als Darstellung des letzten Herzogs von Schwaben von der Hand Holbeins bezeichnet wird, befindet sich auf Schloß Lichtenstein bei Urach.

„La Grande Encyclopédie" (Bd. 29, Paris o. J., S. 560) zufolge ist die Identifizierung des Dargestellten mit Guillaume I., Seigneur de Saulx-Tavannes nicht zutreffend, denn dieser starb nachweislich erst 1637, kann demnach also nicht von Jean Clouet porträtiert worden sein. Die Inschrift auf der Zeichnung „L'oncle du s^{r} de Tavannes" scheint wohl eher auf ein bisher unbekanntes Mitglied der Familie Tavannes hinzuweisen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann, Nr. 135 (1015). – Schuchhardt 1904, S. 126, Nr. 150.

Corneille de Lyon

Den Haag um 1500/10 – um 1574/75 Lyon

Die Persönlichkeit und das Werk des Corneille de Lyon, der nach seinem Geburtsort Den Haag in den Urkunden „Corneille de la Haye" genannt wird, sind kaum bekannt. Seine Anwesenheit in Lyon wird erstmals durch den holländischen Dichter Johannes Secundus für das Jahr 1534 bestätigt. 1540 wird er in einem Zolldokument als „peintre du dauphin", des späteren Heinrich II., bezeichnet. Von diesem erhielt er 1547 die Naturalisierungsurkunde. Unter Heinrich II. und Karl IX. hatte er den Titel eines „peintre du roi" inne. Corneille de Lyon schuf sehr kleinformatige Bildnisse vorwiegend von Angehörigen des französischen Hofes, die im Brustausschnitt vor neutralem, meist blaugrünem Hintergrund stehen.

147 Bildnis eines jungen Mannes

Nußholz 17,5 × 15
Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.
KM 150
Entstanden um 1550/60

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert. Die Zuweisung an Corneille de Lyon geht auf M. J. Friedländer zurück und erscheint aufgrund des Vergleichs mit dem heute bekannten Œuvre des Künstlers durchaus gerechtfertigt.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann, Nr. 148 (952). – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 213. – Katalog 1954, S. 46, Nr. 53. – Trudzinski 1980, S. 48, Abb. 42. – Trudzinski 1989, S. 57, Abb. 42.

Denon, Dominique Vivant – zugewiesen

Givry bei Châlon-sur-Saône 1747–1825 Paris

Dominique Vivant Denon (eigentlich de Non) studierte zunächst in Paris die Rechte und nahm Zeichenunterricht bei Noël Hallé. Seit 1772 reiste er in diplomatischer Mission nach Petersburg, in die Schweiz und nach Neapel (1778–1785). In Italien schuf er zahlreiche Reproduktionsstiche nach den Gemälden alter Meister und radierte Bildnisse seiner Zeitgenossen. 1787 wurde er als „artiste de genre" Mitglied der Académie de Peinture. Er begleitete 1790/92 Napoleon nach Italien (Venedig) und 1798/99 nach Ägypten. 1804 wurde er Generaldirektor der französischen Museen und begründete das Musée Napoléon. D. V. Denon war Kunstsammler, Schriftsteller, Zeichner, Radierer und einer der frühesten Lithographen Frankreichs.



148

148 Johann Heinrich Ramberg
Leinwand 58,5 × 43,5 (unfertig)
Zahlreiche, zum größten Teil unleserliche Beschriftungen in der unausgeführten unteren Hälfte des Bildes
Geschenk von Hermann Bahlsen, Hannover, 1911; Städtische Galerie.
KM 1911, 805
Entstanden um 1791

Zur Biographie des Dargestellten vgl. Kat. Nr. 71 ff.

Die Zuweisung des Bildnisses an D. V. Denon ist in keiner Weise gesichert, zumal keine Ölgemälde von seiner Hand überliefert sind. Jedoch lassen charakteristische physiognomische Merkmale, wie vor allem die Form der markanten Nase, die Augen und der Mund keinen Zweifel an der Identität Rambergs (vgl. F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1929, Abb. 1–3 sowie auch Kat. Nr. 71). Nachweisbar ist, daß sich die beiden Künstler anläßlich ihrer Begegnung in Venedig im Jahre 1791 gegenseitig porträtierten (vgl. J. Chr. C. Hoffmeister: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1877, S. 9 und 57). Das von Denon radierte Bildnis Rambergs steht allerdings mit unserem Porträt nicht in Zusammenhang, da dort der Künstler in verlorenem Profil zur Seite blickend dargestellt ist (vgl. Stuttmann, a. a. O., Abb. 1).

Der intensive Blick aus dem Bilde mit den weit aufgerissenen Augen läßt – der traditionellen Zuweisung entgegen – eher an ein Selbstbildnis Rambergs denken.

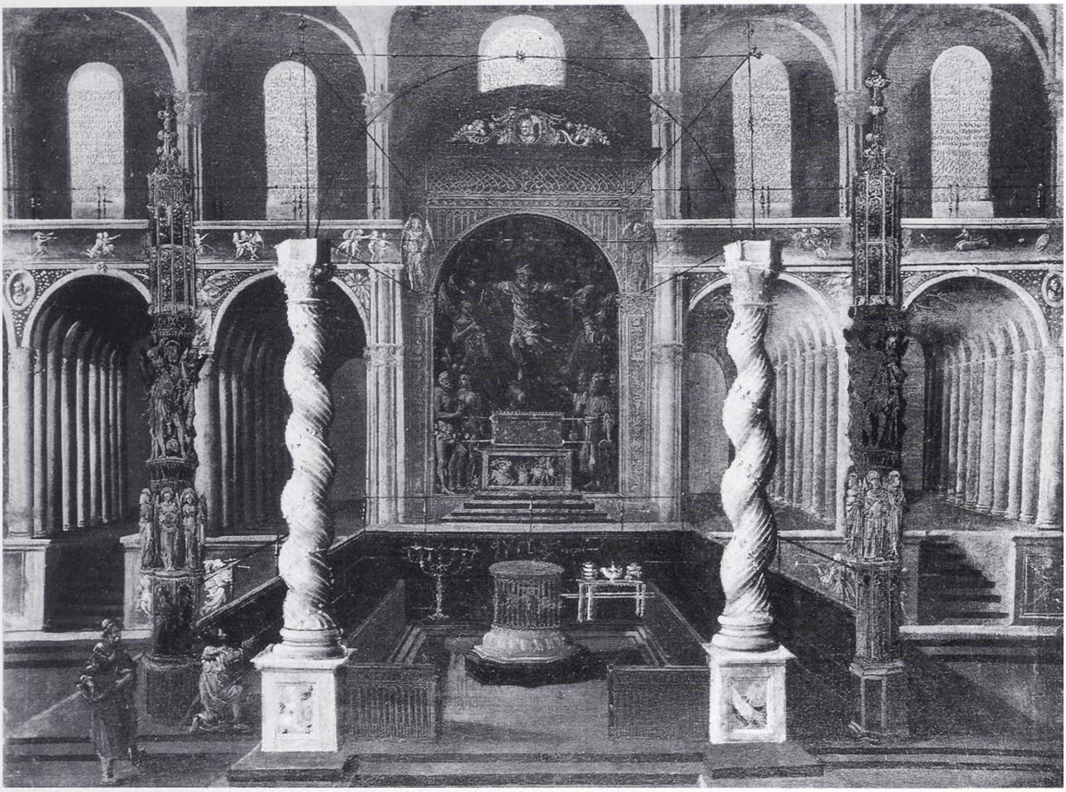
Literatur: Katalog 1954, S. 52 f., Nr. 70.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Hannover 1954, Nr. 12.

Monsù Desiderio, eigentlich François Nomé

Metz um 1593 – vor 1650 Neapel (?)

Die näheren Lebensumstände des um 1593 in Metz als Sohn des Simeon Nomé und der Antonietta Cofiré geborenen Malers François Nomé, der in Italien Monsù Desiderio genannt wurde, liegen bis heute noch weitgehend im Dunkeln. Bereits im Alter von etwa neun Jahren reiste er in Begleitung unbekannter Personen nach Rom, wo er in die Lehre eines gewissen „Maestro Baldassarre" ging, der wohl mit dem flämischen Quadratur- und Landschaftsmaler Balthasar Lauwers (Lauri), einem Schüler des Paul Brill und Mitarbeiter des Agostino Tassi, identisch ist. 1610 siedelte er nach Neapel über, wo er wahrscheinlich in einer größeren Werkstattgemeinschaft unter anderem mit seinem Landsmann Desiderius Barra zusammenarbeitete, dessen Œuvre heute eindeutig von dem des Monsù Desiderio unterschieden werden kann. Um 1630/31 scheint er wieder für unbestimmte Zeit in Rom tätig gewesen zu sein. Offensichtlich war er auch in Kontakt mit dem von 1612 bis 1622 in Florenz lebenden Lothringer Jacques Callot getreten, dessen graphisches Werk durchaus Einfluß auf die für den Künstler so charakteristischen, noch dem Spätmanierismus verbundenen phantastischen Architekturvisionen und historischen Szenen gehabt hat. Der Künstler hatte weder unmittelbare Vor-



149

läufer noch Nachfolger. Seine Phantasiearchitekturen stechen vor allem auch in maltechnischer Hinsicht hervor, da er durch Bleiweißmodellierung eine ungewöhnliche Pastosität des Figuren- und Ornamentschmuckes erzeugte.

149 KÖNIG SALOMO IM TEMPEL

Leinwand 78,5 × 105
Rücks. auf der Doublierleinwand (heute entfernt) eine Inschrift „Canaletto", unter der ein früherer Schriftzug „Monsù Desiderio" schwach erkennbar war.
Niedersächsischer Privatbesitz; erworben 1976.
PAM 969
Entstanden um 1620

Das in strenger Symmetrie komponierte Gemälde gewährt Einblick in einen phantasievoll gestalteten, fünfschiffigen kirchenartigen Raum, der nur mit Hilfe der Beleuchtung, die durch ein von links einfallendes Licht bestimmt wird, differenziertere Gliederung erfährt. Dargestellt ist die Verehrung der Bundeslade durch König Salomo im Salomonischen Tempel, der durch die gewundenen Säulen Jachin und Boaz als solcher gekennzeichnet ist und durch gotisierende Elemente wie die figurenreichen Sakramentshäuser bereichert wird. Die auf dem Altar stehende Bundeslade wird von einem großen Gemälde hinterfangen, das den herabschwebenden Jehova zwischen musizierenden Engeln, Adam und Eva sowie Moses zeigt. In dem vor der Apsis abgegrenzten quadratischen Raum befinden sich das „eherne Meer" sowie der siebenarmige Leuchter und Schaubrotgeräte.

Ähnlich symmetrische Tempelinterieurs, die teilweise Datierungen zwischen 1619 und 1621 aufweisen, sind mehrfach von der Hand des François Nomé überliefert, beispielsweise in der Galerie Harrach in Wien, im Museum für Schöne Künste zu Budapest, im Museum von Dijon oder in neapolitanischem Privatbesitz (R. Causa: Francesco Nomé detto Monsù Desiderio, in: Paragone 75, Arte, 1956, Abb. 22). In späteren Werken



150

trennte sich der Künstler von der symmetrischen Frontalansicht und bevorzugte, wie z. B. in dem Würzburger Gemälde „David im Tempel" (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München) eine schräg in die Tiefe fluchtende Perspektive. Trotzdem steht dieses Werk unserem Gemälde nicht nur thematisch, sondern auch in zahlreichen Details nahe, wie etwa den gedrehten, laubumkränzten Säulen oder den figurenreichen Sakramentshäusern, aber auch in der maltechnischen Eigenart, die Struktur der Butzenscheiben mit dem Pinselstiel in die nasse Farbe zu schreiben. H. W. Grohn vermutete, daß das Hannoveraner Bild zusammen mit den beiden annähernd gleich großen Gemälden im Besitz des Martin von Wagner-Museums der Universität Würzburg und einem sich stilistisch anschließenden, kleineren Gemälde „König Jeroboam im Tempel" in Dijon ursprünglich Teil einer größeren Raumdekoration gewesen sein könnte.

Literatur: H. W. Grohn: Vier Neuerwerbungen der Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 47, 1977, S. 770 f., Abb. 3. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1978, S. 20, Nr. 96, Abb. – Trudzinski 1980, S. 50, Abb. 45. – H. Reuther: Das Modell des Salomonischen Tempels im Museum für Hamburgische Geschichte, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 19, 1980, S. 182, Abb. 22. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 40, Kat. Nr. 17, Abb. S. 41. – H. Reuther: Entwurf einer historischen Architektur, in: Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten, Ausst. Kat. Nürnberg 1986, S. 117, Abb. 2. – Trudzinski 1989, S. 59, Abb. 45.

Ausstellungen: Auktion Lempertz, Alte Kunst, Katalog 555, Köln 1976, S. 61, Nr. 428, Taf. 76.

Dufresnoy, Charles Alphonse

Paris 1611 – 1668 Villiers-le-Bel

Charles Alphonse Dufresnoy war in Paris Schüler der Maler François Perrier und Simon Vouet. Um 1633/34 ging er nach Rom, wo er seinen Lebensunterhalt zunächst als Architekturmaler bestritt. Hier schloß er bald enge Freundschaft mit seinem ehemaligen Mitschüler bei Vouet, Pierre Mignard; wie dieser studierte und kopierte er von nun an die Werke Raphaels, Tizians und der Carracci. Nach einem zwanzigjährigen Aufenthalt in Rom ging er zusammen mit Mignard für 18 Monate nach Venedig und kehrte 1656 nach Paris zurück, wo er unter anderem gemeinsam mit Mignard größere Freskenaufträge ausführte. Einen Namen schuf sich Ch. A. Dufresnoy vor allem auch durch sein 1668 erschienenes schriftstellerisches Werk „De arte graphica".

150 Die „Grosse heilige Familie" nach Raphael

Leinwand 209 × 132
Slg. des Präsidenten de Mornas, Avignon; Slg. F. E. von Wallmoden, Hannover; Slg. Graf Wallmoden, Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 290
Entstanden nach 1656 (?)
Das Gemälde stellt eine Kopie nach der heute im Louvre aufbewahrten sog. „Heiligen Familie Franz I." von der Hand Raphaels dar, die Papst Leo X. 1518 an den französischen König gesandt hatte.

Bereits das Nachlaßinventar der Sammlung F. E von Wallmoden aus dem Jahre 1779 nennt Charles Alphonse Dufresnoy als Schöpfer der Kopie, obwohl heute weder eine Signatur noch ein Vermerk auf der Rückseite die Autorschaft des französischen Künstlers bezeugen. Im Versteigerungskatalog der Gräflich Wallmodenschen Gemälde-Sammlung von 1818 hat der hannoversche Hofmaler Johann Heinrich Ramberg die Qualitäten des nicht „als eine gewöhnliche Copie" zu betrachtenden Bildes von der Hand Dufresnoys besonders hervorgehoben. Unverkennbar ist die Kopie vor allem wegen des Kolorits ein Werk aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Das Gemälde Raphaels wurde vielfach kopiert und gestochen (vgl. Raphael et l'art français, Ausst. Kat. Galerie nationales du Grand Palais, Paris 1983/84, S. 184f., Kat. 240, S. 297).

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 7f., Nr. 41. – Verzeichnis der Gemälde, welche sich in der Sammlung des verstorbenen Kammerherrn von Wallmoden in Hannover befinden nebst beygefügter Nachricht von ihrem Inhalte, Leipzig 1779, S. 12. – Wallmoden 1818, Nr. 19. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 97. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 286. – Schuchhardt 1904, S. 120, Nr. 39. – Thieme-Becker X, 1914, S. 95. – M. Jorns: Von der Gemäldesammlung des Archivrats Georg Kestner in Hannover, in: Hannoversche Geschichtsblätter, N. F. 5, 1938, S. 34f. – Katalog 1954, S. 57, Nr. 86.

Ausstellungen: Raphael aus zweiter Hand. Im Blickpunkt 18, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Hannover 1983, S. 5, Abb.

DUGHET, GASPARD, auch GASPARD POUSSIN

Rom 1615 – 1675 Rom

Gaspard Dughet, Sohn des französischen, in Rom lebenden Kochs Jacques Dughet, war Schüler seines Schwagers Nicolas Poussins, dessen berühmten Namen er sich später zu eigen machte. Dennoch ist er kein Nachahmer seines Lehrers geworden, sondern ein höchst eigenständiger Landschaftsmaler der römischen Campagna, die er im Gegensatz zu Poussin in Ölskizzen nach der Natur festhielt. Nicht unbedeutend für sein späteres Schaffen sind vor allem die Einflüsse der Landschaftsmalerei Salvator Rosas und Claude Lorrains. Neben einer großen Zahl von Staffeleigemälden hat Gaspard Dughet auch zahlreiche Freskenzyklen in römischen Palästen und Kirchen geschaffen. Das von ihm in seinen Bildern dargestellte lyrische Naturerlebnis übte vielfältige Einflüsse auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus, insbesondere auch auf die englische Landschaftsmalerei des 18./19. Jahrhunderts.

151 ITALIENISCHE LANDSCHAFT
Leinwand 65,5 × 75
Slg. Friedrich Ulrich Reimers, Emden; erworben 1861 auf deren Versteigerung in Hannover durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 948); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 166/1967
Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Das Gemälde wird von M.-N. Boisclair unter den von ihr abgeschriebenen Werken des Gaspard Dughet angeführt. Für die Zuweisung an den Künstler spricht jedoch ein Stich des Isaac de Moucheron (1667–1744) mit den Vermerken „G. Poussin Pinxit / J. d. Moucheron Fecit" in der Platte, der die auf dem Gemälde dargestellte Landschaft spiegelverkehrt wiedergibt und nur in einigen unerheblichen Details abweicht.

Literatur: Katalog 1876, S. 22, Nr. 15. – Katalog 1930, S. 20, Nr. 33, Abb. 33. – Katalog 1954, S. 57, Nr. 87. – Bénézit 4, 1976, S. 1. –Trudzinski 1980, S. 69, Abb. 85. – H. W. Grohn: Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung", in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Hannover 1982, S. 13. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 179. – M.-N. Boisclair: Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615–1675), Paris 1986, S. 301, Kat. Nr. R.2.

DUGHET, GASPARD, auch GASPARD POUSSIN – zugewiesen

Rom 1615 – 1675 Rom

152 IDEALE LANDSCHAFT
Leinwand 15,3 × 28,8
Auf dem Keilrahmen alte Namensinschrift mit Tinte: Gaspare Pusino (Infrarot-Foto).
Wahrscheinlich Slg. August Kestner, Rom; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 172
Entstanden 2. Hälfte 17. Jahrhundert



151

G. v. d. Osten sah – wohl nicht zuletzt auch wegen der alten Namensinschrift – eine Ähnlichkeit des Gemäldes (Studie?) mit den Landschaften des Gaspard Dughet, während M.-N. Boisclair (Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre [1615–1675], Paris 1986) in ihrem umfassenden Katalog das Bild zu Recht nicht berücksichtigt.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 83. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 219. – Katalog 1954, S. 58, Nr. 88. – Bénézit 4, 1976, S. 1.



152

Elle, Louis, genannt Ferdinand Fils

Paris 1648 – 1717 Rennes

Louis Elle war Schüler seines gleichnamigen Vaters, genannt Ferdinand le Vieux. 1681 wurde er Mitglied der Académie Royale, verlor jedoch

noch im selben Jahr wegen seines protestantischen Glaubens die Mitgliedschaft. Nachdem er konvertiert war, wurde er 1686 wieder in die Akademie aufgenommen. Louis Elle war Bildnis- und Historienmaler.

153 ELISABETH CHARLOTTE, DEMOISELLE DE CHARTRES

Leinwand 134 × 103
Rücks. beschriftet: La Duchesse de Lorraine
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 285
Entstanden um 1690

Elisabeth Charlotte d'Orléans, genannt Demoiselle de Chartres (1676–1744), Tochter des Herzogs Philippe d'Orléans und der Elisabeth Charlotte von der Pfalz (Liselotte von der Pfalz) wurde 1698 mit Herzog Leopold von Lothringen und Bar vermählt. Nach dem Tode Leopolds im Jahre 1729 wurde sie Regentin. Nachdem im Wiener Frieden Lothringen an Stanislaw I. Leszcziński von Polen gefallen war, zog sie sich nach Commercy zurück, wo sie einen kleinen Hof aufrechterhielt.

Das Bildnis der etwa vierzehnjährigen Prinzessin wurde von A. Blunt (Brief vom 2.9.1953) und F.-G. Pariset (Brief vom 4.1.1954) Louis Elle d. J. zugewiesen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 270. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 255. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 234. – K. Mugdan: Ausstellungsbericht Liselotte von der Pfalz, in: Kunstchronik 6, 1953, S. 38. – Katalog 1954, S. 60, Nr. 93. – Trudzinski 1980, S. 51.

Ausstellungen: Liselotte von der Pfalz, Heidelberg 1952, Nr. 57.



153

FRANZÖSISCH,
1. Hälfte des 16. Jahrhunderts

154 BILDNIS EINER VORNEHMEN JUNGEN DAME

Nußbaumholz 16,2 × 14,4
Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 151
Entstanden um 1530/40

154





155



156

Die Dargestellte ist bisher nicht identifiziert. Aufgrund ihrer kostbaren Kleidung und des reichen Perlenschmuckes gehörte sie ohne Zweifel den höchsten adeligen Kreisen an. Das Bildnis kann um 1530/40 datiert werden, da die Kleidung der von Diane de Poitiers geprägten Mode entspricht (vgl. R. de Broglie: Les Clouet de Chantilly. Catalogue illustré, in: Gazette des Beaux-Arts LXXII, 1971, S. 249–266).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 150. – Schuchhardt 1904, S. 126, Nr. 147.

FRANZÖSISCH, 17. Jahrhundert

155 HEILIGE FAMILIE
Leinwand 72 × 59,5
Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 289
Entstanden 17. Jahrhundert

Das Gemälde zeigt Verwandtschaft mit Werken des Jacques Stella (1596–1657). Möglicherweise stammt es aus seinem engsten Umkreis, oder es handelt sich um die Kopie nach einer bisher nicht zu bestimmenden Vorlage.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 276. – Schuchhardt 1904, S. 121, Nr. 56 (?).

FRANZÖSISCH, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

156 MADAME DE MONTESPAN
Leinwand 72,5 × 59
Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 257
Entstanden nach 1668

Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart (1641–1707) kam 1660 als Ehrendame der Königin nach Paris, wo sie 1663 Louis-Henri de Pardaillan de Gondrin, Marquis de Montespan, heiratete. Durch außergewöhnliche Intelligenz, Grazie und Schönheit ausgezeichnet, verstand sie es, Ludwig XIV. für sich zu gewinnen. Von 1668 bis 1676 war sie seine Mätresse. Aus der Beziehung gingen acht Kinder hervor. Durch Madame de Maintenant verdrängt, zog sie sich 1691 in das Kloster Saint-Joseph zurück.

Das Porträt folgt mit größter Wahrscheinlichkeit einem Vorbild von Pierre Mignard (vgl. L. Nikolenko: Pierre Mignard. The Portrait Painter of the Grand Siècle, München 1983, S. 73 f., Taf. 6).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 603. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 57. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 350. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 272.

157 Emmanuel Théodose Cardinal de Bouillon

Leinwand 123,5 × 91,5
Rücks. beschriftet: Le Cardinal de Bouillon (heute doubliert)
Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Sammlung Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 277.
Entstanden nach 1669

Emmanuel Théodose de La Tour d'Auvergne (1643–1715), Sohn des Frédéric-Maurice de La Tour d'Auvergne, Duc de Bouillon und der Éléonore de Wassenaar de Berg, studierte am Collège de Navarre in Paris Theologie, wo er 1667 den Doktortitel erwarb. Bereits 1658 war er Domherr von Liège und stand mehreren Klöstern als Abt vor. 1669 wurde er zum Kardinal und 1671 zum „Grand Aumônier de France" (Verwalter der Almosen) ernannt. 1685 fiel er bei Ludwig XIV. in Ungnade und zog sich in das Kloster von Cluny zurück. Nach erneuten Kontroversen mit dem König ging er nach Rom, wo er zunächst stellvertretender Dekan und 1700 Dekan des Heiligen Collegiums wurde. Bis zu seinem Lebensende war er in Auseinandersetzungen mit Ludwig XIV. verstrickt.

Literatur: Inventar 1709, Nr. 390. – Inventar 1714, S. 68. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 262. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 251. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 280.

158 Mademoiselle de Montmorency

Leinwand 58 × 50,5
Rücks. beschriftet: Mademoiselle de Momoracy (heute doubliert)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 259
Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Die Dargestellte ist bis jetzt nicht eindeutig identifiziert. Georg Kestner bemerkt, daß es sich viel-



157

158





159

leicht um Isabelle Angelique de Montmorency Bouteville (gest. 1695), Gemahlin des Herzogs Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin, handeln könnte. Möglicherweise stammt das Bildnis aus dem Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover, da in den Inventaren von 1709 (Nr. 59) und 1714 (S. 57) ein Brustbildnis der „Angelique de Momoransi Duchesse de Mecklenburg" aufgeführt wird.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 256. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 328. – Schuchhard 1904, S. 130, Nr. 275.

159 GENERALFELDMARSCHALL VICOMTE DE TURENNE

Leinwand 107,5 × 82,5
Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 3
Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Henri de La Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne (1611–1675), zweiter Sohn des Henri de La Tour d'Auvergne, Duc de Bouillon und der Elisabeth von Nassau, war einer der bedeutendsten Feldherren seiner Zeit. Nach ersten militärischen Erfahrungen im Achtzigjährigen Krieg bei Moritz von Oranien, trat er 1630 in französische Dienste. Durch Siege über die kaiserlichen und bayerischen Truppen schuf er für Frankreich eine verbesserte Position bei den Verhandlungen, die zum Westfälischen Frieden führten. Da er sich zunächst der Fronde angeschlossen hatte, mußte er fliehen. Doch versöhnte er sich 1651 mit dem französischen Hof und ermöglichte 1652 die Rückkehr Ludwig XIV. nach Paris. Er führte das französische Heer in den Kriegen gegen Spanien und die spanischen Niederlande und wurde 1661 von Ludwig XIV. zum Generalfeldmarschall ernannt. Im Niederländisch-Französischen Krieg verwüsteten seine Truppen 1674 die Pfalz. Er fiel im Kampf gegen das kaiserliche Heer unter Graf Raimund von Montecuccoli.

Das Bildnis kann mit Hilfe eines Kupferstiches von Antoine Masson identifiziert werden. Außerdem steht es eindeutig in Zusammenhang mit einem Brustbildnis im Musée de l'Armeé, Paris, das von A. Marbille de Poncheville (Philippe de Champaigne, Paris 1938, Bd. II, S. 67 u. 139) Philippe de Champaigne zugeschrieben wurde. B. Dorival hat jedoch nachgewiesen, daß es sich bei dem Ölgemälde um eine Kopie nach dem Pastellbildnis von Robert Nanteuil handelt (vgl. B. Dorival: Philippe de Champaigne, 1602–1674, Bd. II, La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre, Paris 1976, Kat. Nr. 1804, Abb. 1804).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 277. – Inventar 1714, S. 72 (?). – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 347. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 231 (hier als Henri de Bouillon, Graf Turenne).

FRANZÖSISCH, 18. Jahrhundert

160 LANDSCHAFT MIT WASSERFALL UND BURGANLAGE

Leinwand 47,5 × 61
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 92
Entstanden 18. Jahrhundert

Die Katalog Nrn. 160–164 gehören wahrscheinlich zu den von Georg Kestner im handschriftlichen Verzeichnis seiner Sammlung unter den Nrn. 102–106 aufgeführten Landschaften, die er als Supraporten in seinem Stadthaus aufgehängt hatte. Georg Kestner bezeichnete sie selbst als „sehr mittelmäßig“.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 355. - Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 202.



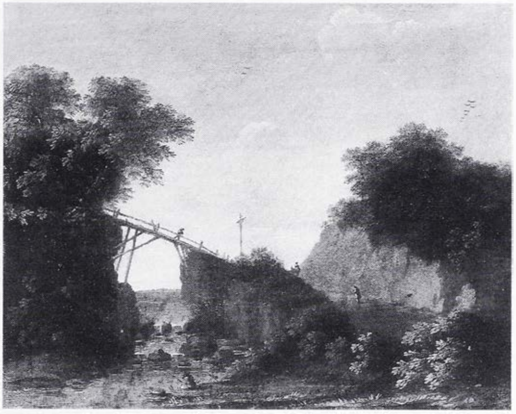
160

161 LANDSCHAFT MIT BRÜCKENSTEG

Leinwand 48 × 60,5
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 93
Entstanden 18. Jahrhundert

Vgl. Kat. Nr. 160.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 262. - Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 201.



161

162 MEERESBUCHT

Leinwand 47,5 × 61,5
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 333
Entstanden 18. Jahrhundert

Vgl. Kat. Nr. 160.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 352. - Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 205.

162

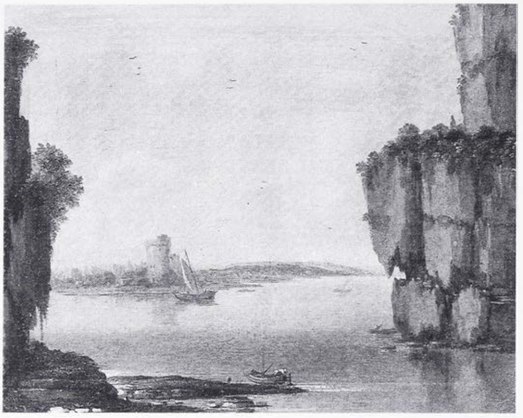


163 SEEBUCHT MIT BLICK AUF EINEN WACHTURM

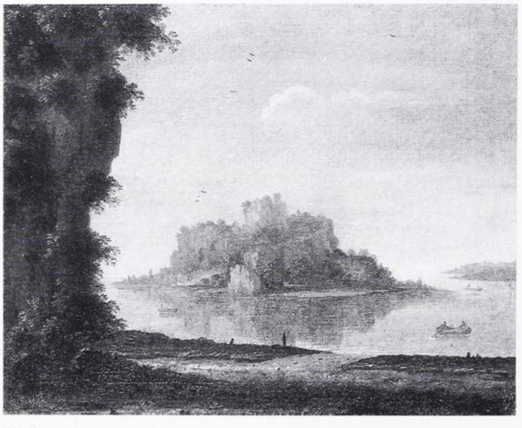
Leinwand 47,5 × 61
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 332
Entstanden 18. Jahrhundert

Vgl. Kat. Nr. 160.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 261. - Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 204.



163



164

165



164 SEE MIT FELSIGER INSEL
Leinwand 48 × 61
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 331
Entstanden 18. Jahrhundert
Vgl. Kat. Nr. 160.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 357. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 203.

165 MÄDCHEN MIT TAUBE
Leinwand 91 × 112,5
Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 992); seit 1884 Städtische Galerie.
KA 349/1967
Entstanden 18. Jahrhundert

Das Gemälde geht trotz leicht abgewandelter Form und knapperem Bildausschnitt letztlich auf die berühmten Versionen der „Odaliske" von François Boucher zurück (vgl. François Boucher, 1703–1770, Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 1986, S. 216–220, Kat. Nr. 48).

166 BILDNIS EINES GEISTLICHEN HERRN
Leinwand 84 × 68
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 264
Entstanden 18. Jahrhundert
Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 443. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 348. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 238.

FRANZÖSISCH
2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

167 MADAME DE NECKER (?)
Leinwand 58 × 50,5
Rücks. bez.: Madame de Nener (?) de la maison de Matignon (heute doubliert)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 258
Entstanden 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts



166

167



Die Dargestellte ist bisher nicht eindeutig identifiziert. Die im handschriftlichen Verzeichnis von Georg Kestner überlieferte ehemalige rückseitige Inschrift wurde von C. Schuchhardt als „Madame de Necker“ gelesen. Ein weibliches Mitglied der berühmten bretonischen Adelsfamilie Matignon konnte nicht gefunden werden. Falls die Lesweise Schuchhardts zutrifft, könnte es sich bei der Dargestellten möglicherweise um Suzanne Nekker, geb. Curchod (1737–1794), handeln, die 1764 den Bankier und späteren französischen Finanzminister Jacques Necker geheiratet hat. Dieser Ehe entstammte die berühmte Madame de Staël.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 334. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 236. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 276.

Jouvenet, Noël III.

Rouen 1660/5 – 1698 (?)

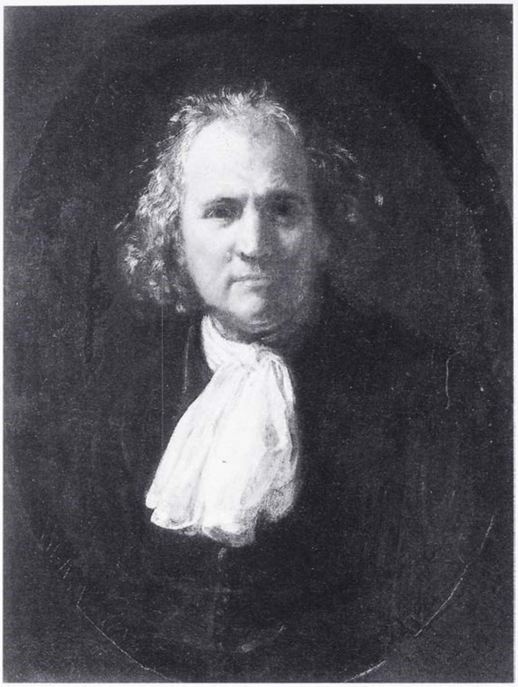
Noël III. Jouvenet wurde als 15. Kind des Malers und Bildhauers Laurent II. Jouvenet (le jeune) geboren. Es liegt nahe, daß er wahrscheinlich zunächst bei einem Familienmitglied – seinem Vater, seinem Onkel, vielleicht auch seinem älteren Bruder Jean III. Jouvenet – in die Lehre ging. Nachgewiesen ist jedoch nur, daß er von 1685 bis 1695/96 Hofmaler des Kurfürsten von Hannover war. 1684 scheint er in den Diensten des Herzogs von Braunschweig gestanden zu haben, für den er in Padua tätig war.

168 Der Bildhauer Blumenthal

Leinwand 72,5 × 55,5 (Darstellung oval)

Aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 im Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Windsor Castle; 1844 in königlich hannoverschem Besitz, Schloß Herrenhausen; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 802
Entstanden um 1690/96

Die Zuweisung an Noël III. Jouvenet sowie die Identifizierung des Dargestellten sind nicht gesichert. Da jedoch bereits in dem ältesten erhaltenen Inventar des hannoverschen Schlosses von 1802 das Bild als Porträt „Steinhauer Blumenthal“ bezeichnet wird, hat G. v. d. Osten (1961) ver-



168

sucht nachzuweisen, daß der vor 1650 in Den Haag oder Breda geborene holländische Bildhauer Jan Blommendael möglicherweise als „bildnerischer Oberleiter“ für die Skulpturenausstattung des Schlosses Herrenhausen verantwortlich und aus diesem Grunde zeitweise in Hannover anwesend war, wo ihn vermutlich der Hofmaler Noël III. Jouvenet porträtierte, denn im Inventar von 1802 ist der Künstlername Jouvenet überliefert. Molthan dachte an das bekannteste und bedeutendste Mitglied der Künstlerfamilie, nämlich an Jean Jouvenet. Unter diesem Namen wird das Bildnis auch noch im Thieme-Becker geführt. Die Zuweisung an Noël III. Jouvenet erfolgte durch Stechow.

Literatur: Katalog 1802/03, III, Nr. 9. – Goertz 1812, f.237. – Molthan 1944, S. 90, Nr. 29. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 647, Nr. 7. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 252. – E. Schuster: Alphabetisches Verzeichnis der in den Fürstenthümern Calenberg und Lüneburg in der Zeit von 1636 bis 1727 beschäftigten Künstler, Techniker, Ingenieure und Werkmeister, in: Hannoversche Geschichtsblätter 7, 1904, S. 380. – Reimers 1905, AM 186. – Thieme-Becker XIX, 1926, S. 206. – Pevsner-Grautoff: Die Barockmalerei in den romanischen Ländern, Wildpark–Potsdam 1928, S. 314. – Katalog 1930, S. 37, Nr. 60, Abb. 60. – Katalog 1954, S. 73f., Nr. 136. – G. v. d. Osten: Zur Barockskulptur im südlichen Niedersachsen, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1, 1961, S. 248–250, Abb. 187. – Bénézit 6, 1976, S. 119. – Trudzinski 1980, S. 57. – Trudzinski 1989, S. 68.

Loo, Charles André van

Nizza 1705 – 1765 Paris

Charles André van Loo erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Bruder Jean-Baptiste, den er im Alter von 9 Jahren nach Rom begleitete. Dort wurde er Schüler der Bildhauer Legros und Luti. 1720 kehrte er mit seinem Bruder nach Frankreich zurück und studierte an der Académie Royale, 1724 wurde ihm der Grand prix verliehen. Er ging 1727 wieder nach Rom, wo er den Preis der Accademia di San Luca erhielt. Während eines etwa zweijährigen Aufenthaltes in Turin (1732/1734) führte er mehrere große Fresken-Aufträge aus, dann kehrte er nach Paris zurück und wurde 1735 Mitglied der Académie Royale. Er erhielt neben zahlreichen anderen Auszeichnungen 1762 den Titel des „Premier peintre du Roi“. Ein Jahr später wurde er Direktor der Académie Royale. Charles André van Loo war vorwiegend als Historienmaler tätig und schuf eine Reihe bedeutender Porträts.

169 Vincent Brisset de Montbrun

Leinwand 92×73

Beschriftet links oben: „MESSIRE VINCENT BRISSET DE MONTBRUN“

Versteigerung Lepke, Berlin, März 1903; Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg); Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983.

PAM 995

Entstanden um 1760/65

Durch eine Beschriftung, die zwar erst nach Fertigstellung des Bildes aufgetragen wurde, aber doch wohl noch zeitgenössisch ist, wird der Name des Dargestellten überliefert. Möglicherweise wurde die Inschrift angebracht, als man den Orden auf dem ausgeführten Porträt nachtrug. Bei einer späteren Reinigung ist dieser Orden so stark verputzt worden, daß man das Mittelschild des Bruststerns nicht mehr erkennen, den Orden



169

damit nicht mehr bestimmen kann. Mit Daten und Lebenslauf nachweisbar ist (dank frdl. Mitteilung von Klaus Stichweh) bislang nur der Sohn des Dargestellten: Hugues Brisset de Montbrun de Pomaréde, geb. 12.6.1756 (vgl. G. Six: Dictionnaire biographique des généraux et amiraux français de la Révolution et de l'Empire 1792–1814, Paris 1934, Bd. 2, S. 322) oder 12.7.1756 (vgl. Vicomte A. Révérend, Armorial de Premier Empire: Titres, majorats et armoiries concédés par Napoléon Ier., Paris 1896, Bd. 3, S. 266) in San Domingo, gest. 5.6.1831 in Castres (Gironde); seit den achtziger Jahren in Frankreich, und zwar in Bordeaux oder Umgebung, von wo dieser Zweig der Familie Montbrun ursprünglich stammte. Seit 1800 hatte er den Rang eines „Général de brigade" (lt. Six) oder eines „Adjudant général" (lt. Révérend) inne; seit 1810 führte er den Titel „Chevalier de l'Empire".

Sein Vater ist Vincent Brisset de Montbrun, seine Mutter Marie-Thérèse Morino (bzw. Morineau; vgl. P. Meller, Armorial du Bordelais. Sénéchaussées de Bordeaux, Bazas et Libourne, Paris, Champion/Bordeaux, Féret 1906, Bd. 3, S. 64). Nicht nur Vincent, sondern der ganze Zweig der Familie Montbrun (zwei andere Zweige sind in der Dauphiné und im Languedoc ansässig) ist zu einem bestimmten, nicht genauer bekannten Zeitpunkt in die französische Kolonie San Domingo gegangen, von wo aus sie 1789 nach Frankreich zurückkamen. Dieser Zweig umfaßt die Seigneurs de Salines, de Pomarède und de Pitresmont, Orte aus der Gegend um Bordeaux. Maria-Thérèse Morineau stammt auch aus dieser Gegend (Umgebung von Blay); sie war verwitwet, als Vincent sie heiratete, der im übrigen sein Leben wohl im wesentlichen in San Domingo verbrachte.

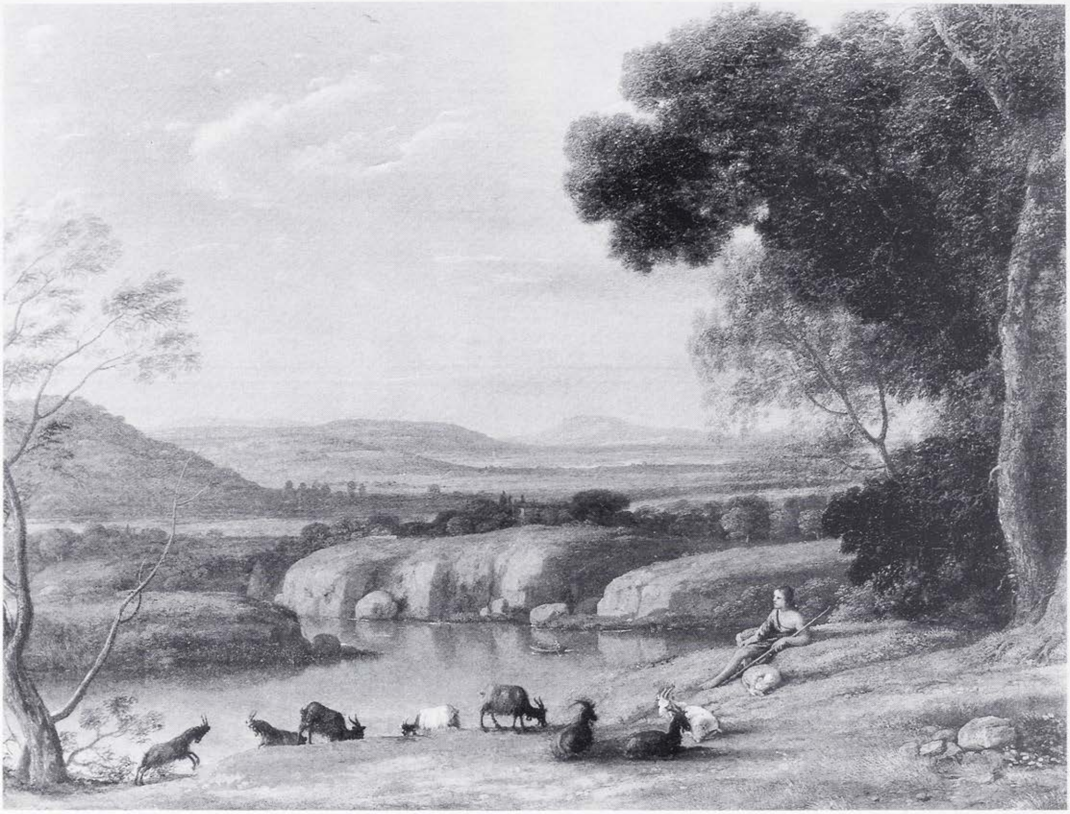
Die Zuschreibung des Bildes an Charles André von Loo (auch Carle Vanloo genannt), durch Expertisen erhärtet, ist traditionell und geht in die Zeit der Jahrhundertwende zurück. Wir haben sie beibehalten, obwohl der Ausstellungskatalog Carle Vanloo (Nizza, Clermont-Ferrand, Nancy 1977, bei Kat. Nr. 73) vermerkt: „Hunderte von Porträts tragen heute ohne Grund den Namen Carle Vanloo, von denen übrigens viele an Louis-Michel Vanloo gegeben werden müssen" und vorschlägt, in Erwartung einer besseren Kenntnis über das französische Bildnis des 18. Jahrhunderts, zunächst nur die signierten und dokumentierten Werke für echt zu halten.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 117, Nr. 401. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 14, Abb. 85. – H. W. Grohn: Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 64f., Kat. Nr. 23, Abb. S. 65.

LORRAIN, CLAUDE, eigentlich GELLÉE

Chamagne bei Nancy 1600 – 1682 Rom

Claude Gellée, genannt Le Lorrain (Der Lothringer), reiste um 1613 mit einem Verwandten nach Rom, wo er, abgesehen von einer kurzen Rückkehr in seine Heimat (1625/26), bis zu seinem Lebensende blieb. In den Jahren 1620–1622 hielt er sich in Neapel auf, um dort bei dem aus Köln stammenden Landschaftsmaler Goffredo Wals (1600–1638/40) in die Lehre zu gehen. Nach Rom zurückgekehrt, war er Schüler des Quadratur-



170

und Landschaftsmalers Agostino Tassi (1581/82–1644). Nachhaltig beeinflußt wurde Lorrain jedoch von den Malern idealer Landschaften: Paul Bril, Adam Elsheimer und Annibale Carracci. Auch stand er den „Bamboccianti", einer Gruppe nordischer Maler in Rom, nahe. Er führte zunächst in Rom größere Fresken-Aufträge aus und wurde 1633 Mitglied der Accademia di San Luca. Berühmt wurde er jedoch aufgrund seiner Landschaftsgemälde, die einen ihm eigenen lyrisch-romantischen Stil idealer klassizistischer Landschaften zeigen. Mit einfühlsamer Poesie verstand Claude Lorrain in seinen weiträumigen Landschaften atmosphärische Stimmungen des Lichtes meisterhaft darzustellen. Er war ein langsamer und methodisch vorgehender Maler. In einem „Liber Veritatis" (seit 1957 British Museum, London) legte er eine Art Stammbuch mit etwa 200 Zeichnungen seiner eigenhändigen Gemälde an. Heute kann man seinem Werk ungefähr 50 weitere Gemälde hinzufügen.

170 FLUSSLANDSCHAFT MIT ZIEGENHIRT

Leinwand 39,5 × 53

Coll. William Wells of Redleaf bis 1848; Coll. G. Sackville Bale bis 1881; Coll. The 5th Earl of Carysfort bis 1909; Coll. Countess of Carysfort bis 1918; Coll. Miss Louisa Boothby-Heathcote; Coll. Colonel D. J. Proby, Elton Hall; Thos. Agnew and Sons Ltd., London; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1984.

PAM 999

Entstanden 40er Jahre des 17. Jahrhunderts

In seiner großen Monographie ordnete M. Roethlisberger 1961 das Gemälde als Werk mit unbekanntem Aufbewahrungsort zunächst unter die Imitationen ein. Er hatte das Bild – wie er ausdrücklich mitteilt – nicht gesehen und kannte es nur aus der überaus lobenden Erwähnung von Waagen, einer genauen Beschreibung von Smith sowie aus den Katalogen zweier Auktionen (Christie's 12.5.1848 und Christie's, 14.5.1881),

auf denen das Werk, wie er findet, „gute Preise" erzielte. 1968 fand Roethlisberger das Bild auf und beeilte sich, es als eigenhändige Schöpfung Claudes zu veröffentlichen. Obwohl das Gemälde (wie andere Arbeiten kleineren Formats auch) nicht im „Liber Veritatis" erscheint und keine Zeichnung unmittelbar mit ihm in Verbindung zu bringen ist, hielt Roethlisberger die Zuschreibung an Claude für unabweisbar (the stylistic evidence and the organic spatial development of the scenery fully confirm the traditional attribution to Claude). Er bestätigt damit die früheren Zuordnungen des Bildes durch Smith, Waagen, Dullea und Borenius an Claude und trägt im übrigen der Tatsache Rechnung, daß das traditionell diesem Meister zugeschriebene Werk seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in vorzüglichen Sammlungen nachweisbar ist und in London zweimal ausgestellt war. Bedauerlicherweise wurde das Bild bei der Zusammenstellung des Werkverzeichnisses in dem Rizzoli-Band (M. Roethlisberger – D. Cecchi, L'opera completa di Claude Lorrain, Mailand 1975) durch D. Cecchi übersehen; Roethlisberger erklärt dazu in einem Brief vom 19.5.1982, daß das Bild schlichtweg „vergessen" wurde: „That was pure oversight ... the whole thing was done very hastily at Rizzoli's and the result is alas not to my satisfaction."

Umstritten ist die Tageszeit der Darstellung: Für Waagen ist eine frühe Morgenstunde wiedergegeben, Smith nannte die Szene „a serene summer's evening"; Roethlisberger sieht in ihr wiederum „a morning view". Auch bei der Datierung ergeben sich abweichende Meinungen, freilich im engen Rahmen der vierziger Jahre. Roethlisberger stellt fest, daß hier die lastende Atmosphäre und die Vorliebe für Diagonalkompositionen, Elemente, die Claudes Schaffen der dreißiger Jahre bestimmen, verschwunden sind und sieht in dem behandelten Motiv, aber auch in der Art des Baumschlags Merkmale seiner Arbeitsweise während der ersten Hälfte der vierziger Jahre. M. Kitson, der das Werk „a clearly authentic painting of considerable interest and charm" nennt, vertrat hingegen, hinweisend auf die enge Verwandtschaft dieses Bildes mit dem 1648 datierten Gemälde „Hochzeit von Isaak und Rebecca" (London, National Gallery), eine Einordnung um 1648.

M. Roethlisberger, der den „sehr guten Erhaltungszustand" des Bildes ausdrücklich hervorhebt, weist auf Übermalungen entlang der Ränder hin. Diese sind unlängst abgenommen, unwesentliche Beschädigungen ausgebessert worden; das Bild ist jetzt einige Millimeter kleiner als die ältere Literatur angibt.

Literatur: J. Smith: A Catalogue Raisonné of the Most Eminent... Painters, Bd. III, London 1837, Nr. 329. – G. Waagen: Treasures of Art in Great Britain, Bd. II. London 1854, S. 330. – O. Dullea: Claude Gellée le Lorrain, New York 1887, S. 123. – T. Borenius: A Catalogue of the Pictures at Elton Hall (Coll. J. Proby), London 1924, S. 117. – M. Roethlisberger: Claude Lorrain. The Paintings, New Haven 1961, Bd. I, S. 540f., Nr. 294. – Ders.: Additions to Claude, in: The Burlington Magazine CX, März 1968, S. 119, Abb. – J. Herbert: Christie's Review of the Season 1981, London 1981, Farbtaf. S. 41. – M. Kitson: Exhibitions for the tercentenary of Claude Lorrain, in: The Burlington Magazine CXXV, Februar 1983, S. 113. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1985, S. 16, Nr. 82, Abb. – H. W. Grohn: Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983f., Farbabb. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 66f., Kat. Nr. 24, Farbabb. S. 67. – Trudzinski 1989, S. 72, Farbtaf. 21.

Ausstellungen: British Institution, London 1836, Nr. 106 – British Institution, London 1849, Nr. 90. – Claude Lorrain (1600–1682) Thos. Agnew & Sons Ltd., London 1982, S. 22ff., Nr. 6, Farbabb. S. 22, Detailabb. S. 23.

MIGNARD, PIERRE I. – Werkstatt

Troyes 1612 – 1695 Paris

Pierre Mignard nahm bereits mit zwölf Jahren bei Jean Boucher in Bourges eine Lehre auf, arbeitete dann bei François Gentil in Troyes und erfuhr durch Vermittlung des Marschall de Vitry weitere Ausbildung im Atelier des Hofmalers Simon Vouet in Paris. 1635 ging er für zwanzig Jahre nach Rom, wo er bald bedeutende Porträtaufträge erhielt. 1654 reiste er nach Mantua, Venedig, Bologna, Parma und Modena und folgte 1658 einem Ruf des Kardinals Mazarin nach Paris. 1664 wurde er zum Direktor der Académie de Saint-Luc und nach dem Tode seines großen Rivalen Charles Le Brun im Jahre 1690 zum „premier peintre du Roi" und Direktor der Académie Royale ernannt. Mignards Bedeutung liegt vor allem im Bereich der Bildnismalerei. Neben Nicolas de Largillière nahm er großen Einfluß auf die Entwicklung des französischen Porträts im 18. Jahrhundert.



171

171 Herzogin Elisabeth-Charlotte von Orléans

Leinwand 73,5 × 58
Rücks. beschriftet: Elisabeth Charlotte, Princesse Electorale Palatine, Duchesse de Baviere et d'Orleans (heute doubliert).
Vielleicht 1679 Herzog Johann Friedrich, Stadtschloß Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 124
Entstanden um 1678

Elisabeth-Charlotte, Pfalzgräfin bei Rhein, genannt Liselotte von der Pfalz (1652–1722), Tochter des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz und der Charlotte von Hessen Kassel, wurde 1671 mit dem verwitweten Herzog Philippe d'Orléans, dem Bruder Ludwigs XIV., vermählt. Als Herzogin von Orléans („Madame") bewahrte sie am prunkvollen französischen Hof ihr urwüchsiges und natürliches Wesen, das sich vor allem in ihrer umfangreichen Korrespondenz mit den deutschen Verwandten widerspiegelt.

Das Bildnis kann eindeutig der Werkstatt Pierre Mignards zugewiesen werden. Es steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem signierten und 1678 datierten ganzfigurigen Bildnis der Herzogin, das diese zusammen mit ihren beiden Kindern Philippe und Elisabeth-Charlotte zeigt (Slg. Mme. B. Thouand, Gent; vgl. L. Nikolenko: Pierre Mignard. The Portrait Painter of the Grand Siècle, München 1983, S. 87f., Taf. 20).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 178. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 316. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 251. – G. Arelz: Liselotte von der Pfalz, Stuttgart 1921, Abb. 8. – Katalog 1954, S. 96f., Nr. 204. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 230. – R. Rohde: Versailles um 1700, Musik am Hofe und Briefe der Liselotte von der Pfalz, Abb. S. 1. = Hefte des Ensemble Couperin, Germering 1989.

Ausstellungen: Liselotte von der Pfalz, Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1952, Nr. 13.

Millet, Jean François, genannt Francisque

Antwerpen 1642 – 1679 Paris

Jean François Millet, Sohn des Elfenbeinschnitzers Pierre Millet aus Dijon, ging zunächst in die Lehre des flämischen Malers Laurent Franck, mit dem er im Alter von etwa 16 Jahren nach Paris übersiedelte. Dort wurde er von dem Onkel seines Lehrers, Abraham Genoels, in der Landschaftsmalerei unterrichtet. Millet hat abgesehen von Reisen nach Flandern, Holland und England den größten Teil seines kurzen Lebens in Paris verbracht. Sein großes Vorbild war neben Claude Lorrain und Gaspard Dughet unverkennbar Nicolas Poussin, dessen Werke er in der Sammlung des Bankiers Jabach kopierte. 1673 stellte Millet zwei Gemälde im Salon aus und wurde im selben Jahr in die Académie Royale aufgenommen. Als Schöpfer klassisch ausgewogener Landschaften zählt er zu den bedeutendsten Vertretern der französischen Malerei im 17. Jahrhundert.

172 Berglandschaft mit Wasserträgerin

Leinwand 52 × 66
Die doublierte Leinwand weist am oberen Rand eine Anstückung von 3 cm auf, die wohl ursprünglich ist (Restaurator B. Felis).



172

Slg. von Hodenberg, Celle; 1861 erworben durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 947); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 165/1967
Entstanden um 1660/70

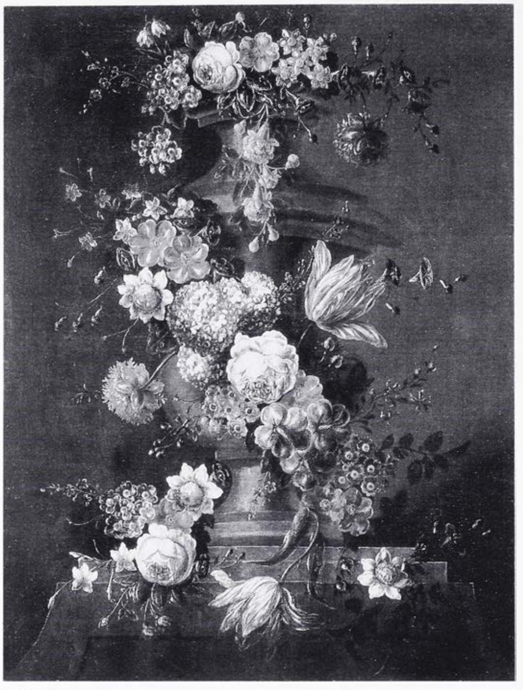
Das Gemälde, 1861 als Werk des Gaspard Dughet erworben, wurde, einem Vorschlag von F.-G. Pariset (Brief vom 4.1.1954) folgend, durch G. v. d. Osten dem Jean François Millet zugewiesen. Diese Zuschreibung blieb unwidersprochen. Sie ist auch im Vergleich des Bildes mit den achtundzwanzig Arbeiten von Millet, die durch Stiche seines Schülers Theodore gesichert sind (vgl. M. Davies: A Note on Francisque Millet, in: Bulletin de la Société Poussin 2, 1948, S. 13ff.), unzweifelhaft. Die stilistische Verwandtschaft mit der „Klassischen Landschaft" der Alten Pinakothek in München (Nr. 1018), deren Entstehung in den sechziger Jahren vermutet wird, legt eine entsprechende Datierung unseres Bildes nahe.

Literatur: Katalog 1867, S. 17, Nr. 16. – Katalog 1876, S. 22, Nr. 16. – Dorner 1927, S. 45. – Katalog 1930, S. 20, Nr. 34, Abb. 34. – Katalog 1954, S. 97, Nr. 205. – Trudzinski 1980, S. 63, Abb. 84. – H. W. Grohn: Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung", in: Europäische Landschaftsgraphik, Ausstellungskatalog Hannover 1982, S. 13. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 231. – Trudzinski 1989, S. 76, Abb. 90.

MONNOYER, JEAN BAPTISTE

Lille 1636 – 1699 London

Jean Baptiste Monnoyer hat aller Wahrscheinlichkeit nach zunächst in Antwerpen die Malerei studiert. Er ging jedoch bereits im Alter von etwa 14 Jahren nach Paris, wo er 1650 an der dekorativen Ausmalung des Hôtel Lambert mitwirkte. Seit 1658 führte er unter der Leitung des Charles Le Brun in mehreren französischen Schlössern



173

Dekorationsmalereien aus und wurde 1662 als entwerfendes Mitglied in die Königliche Gobelinmanufaktur aufgenommen. 1665 wurde er zum Mitglied der Académie Royale ernannt und 1679 in den Rat der Akademie berufen. Gegen Ende der achtziger Jahre ging er im Auftrage des Herzogs von Montagu nach England, wo er nicht nur in dessen Palast, sondern auch in anderen berühmten englischen Schlössern dekorative Wandgemälde schuf. Obwohl er häufig nach Frankreich zurückkehrte, war er bis zu seinem Lebensende in England ansässig. Neben Dekorationsaufgaben führte Monnoyer auch eine beträchtliche Zahl von Leinwandgemälden und Radierungen aus, in denen er in Glasvasen, geflochtenen Körben und vor allem auch in skulptierten Steinvasen Blumen – teils vor einem Architekturhintergrund – effektvoll arrangierte.

173 BLUMENSTÜCK MIT STEINVASE
Leinwand 83,5 × 63
Slg. August oder Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 20
Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Es ist fraglich, ob sich eine Eintragung „Zwei Blumenstücke" in dem von Georg Kestner erstellten Verzeichnis (Nr. 143, 144) auf dieses Werk bezieht.

G. v. d. Osten schloß sich der Meinung F.-G. Parisets (Brief vom 4. 1. 1954) an, daß das Gemälde möglicherweise nach einer graphischen Vorlage Monnoyers geschaffen worden ist, während S. H. Pavière und Chr. Wright das Bild ohne Bedenken dem Œuvre des Künstlers zugeordnet haben. Da Jean Baptiste Monnoyer selten seine Gemälde signierte und datierte und außerdem neben anderen zahlreichen Nachahmern sein Sohn Antoine Monnoyer, genannt Baptiste fils, in der gleichen Manier Blumenstilleben geschaffen hat, ist es bis heute schwierig, das Werk des Künstlers eindeutig abzugrenzen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 353. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 206. – Katalog 1954, S. 98 f., Nr. 212. – S. H. Pavière: Jean Baptiste Monnoyer, 1634–1699, Leigh-on-Sea 1966, S. 24, Nr. 110, Taf. 41. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 235.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, Nr. 9.

PARROCEL, JOSEPH

Brignoles 1646 – 1704 Paris

Joseph Parrocel war zunächst Schüler seines Bruders Louis. Später ging er nach Rom, um sich bei dem Schlachtenmaler Jacques Courtois, il „Bour-

174



guignon", weiterzubilden. Gleichzeitig studierte er die Schlachten- und Landschaftsgemälde Salvator Rosas. 1675 kehrte Parrocel nach Paris zurück und wurde ein Jahr später Mitglied der Académie Royale. Mit Unterstützung seines Mäzens, des Kriegsministers Louvois, erhielt er auch Aufträge des Königs. Nach dem Tode Louvois' erfuhr er unmittelbar Förderung durch Ludwig XIV. Joseph Parrocel schuf hauptsächlich Schlachtengemälde.

174 SCHLACHT (KAMPF UM EINE BRÜCKE)

Leinwand 142 × 180
Slg. Graf Wallmoden, Hannover; 1818 Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 835
Entstanden nach 1675

Im Verzeichnis der Gräflich Wallmodenschen Gemäldesammlung von 1818 lief das Gemälde unter dem Namen des Jacques Courtois, „il Bourguignon", danach wurde es als Werk Joseph II. Parrocel bezeichnet. Bei G. v. d. Osten wurde es Joseph Parrocel zugeordnet, der das Thema der Türkenschlacht häufiger variiert hat (vgl. insbesondere das Gemälde in Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie; Revue des Arts 9, 1959, S. 163–176). Das die Szene bestimmende Motiv des Kampfes um eine Brücke, von der Pferde und Reiter in die Tiefe stürzen, ist in zwei seiner Gemälde in Aix-en-Provence (Musée Granet) und Épinal (Musée Départemental Vosges) zum alleinigen Sujet geworden. Der Einfluß der berühmten Amazonenschlacht des Peter Paul Rubens, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Sammlung des Herzogs von Richelieu befand (heute Alte Pinakothek, München), ist unverkennbar.

G. Schnath gab den Hinweis (1951), daß es sich bei der Darstellung möglicherweise um die Reiterschlacht der Franzosen gegen die Türken bei St. Gotthard an der Raab (1664) handelt. Da auch das braunschweigische Regiment Rauchhaupt an der Schlacht beteiligt war, liegt es durchaus nahe, daß der Auftrag für das Gemälde aus diesem Raum kam. Falls diese Vermutungen zutreffen sollten, wird das Gemälde wohl erst nach Parrocels Rückkehr nach Paris im Jahre 1675 entstanden sein.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 93. – Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 17. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 4, Leipzig 1891, S. 624. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 382. – Reimers 1905, AM 287. – Katalog 1954, S. 119, Nr. 271. – Bénézit 8, 1976, S. 138 f. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 238.

Ausstellungen: Auktion Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Kat. Nr. 215, Taf. 12.

PESNE, ANTOINE

Paris 1683 – 1757 Berlin

Antoine Pesne war Schüler seines Vaters, des Bildnismalers Thomas Pesne, seines Onkels Charles de La Fosse und der Académie Royale. 1703 gewann er mit einem Historiengemälde den Rompreis, der ihm jedoch auf den Einspruch Mansarts hin wieder aberkannt wurde. Dennoch ging er von 1705–1710 nach Italien. Nach kürzeren Aufenthalten in Rom und Neapel blieb er längere Zeit in Venedig, wo er Schüler des Historienmalers Andrea Celesti war. Das 1707 in Venedig gemalte Bildnis des preußischen Gesandten, Freiherr Friedrich Ernst von Knyphausen, veranlaßte Friedrich I. von Preußen, Antoine Pesne an seinen Hof zu berufen, wo er 1711 zum Hofmaler ernannt wurde. Abgesehen von kurzen Reisen nach Dresden, Paris und London blieb er bis zu seinem Lebensende als Hofmaler in Berlin tätig. 1720 wurde er Mitglied der Académie Royale und 1733 von Friedrich Wilhelm I. zum Direktor der Berliner Kunstakademie ernannt. Zunächst vorwiegend als Bildnismaler beschäftigt, wurde er nach der Thronbesteigung Friedrich II. im Jahre 1740 auch zu umfangreichen Dekorationsaufgaben in den königlichen Schlössern herangezogen. Der vielbeschäftigte Künstler unterhielt eine große Werkstatt. Seine vor allem in koloristischer Hinsicht eindrucksvolle Porträtkunst wirkte schulbildend auf die Berliner Bildnismalerei bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

175 FRIEDRICH II., DER GROSSE, KÖNIG VON PREUSSEN

Leinwand 81 × 65
Bez. auf der Rückseite u. r.: Pesne pinxit Berol.
Aus Schloß Salzdahlum (nicht im Katalog von 1776); hannoverscher Adelsbesitz; Slg. von der



175

Decken, Ringelheim; Erich Pfeiffer, Hannover; erworben 1933 durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 987); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 344/1967
Entstanden um 1745

Bei dem Bildnis handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine eigenhändige Variante (Gutachten C. F. Foerster, 13.11.1933) des kurz nach der Thronbesteigung Friedrich II. am 31. März 1740 von Antoine Pesne vollendeten Porträts des jungen Königs (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 489). Da sich Friedrich in der Folgezeit nachweislich nicht mehr zu Porträtsitzungen bereit erklärte, war Pesne gezwungen, für seine zahlreichen Darstellungen auf das letzte nach der Natur gemalte Bildnis des Königs zurückzugreifen. Zu den Varianten, Wiederholungen und Kopien von der Hand Pesnes, aus seiner Werkstatt und von anderen Malern, die alle mit diesem Vorbild in der Haltung des Kopfes und des Oberkörpers übereinstimmen, vergleiche E. Berckenhagen, S. 130–134. Der Hannoveraner Bildnistypus ist noch in einer leicht abgewandelten Wiederholung (Niedersächsischer Privatbesitz) und zwei Stichen (J. G. Wille 1757; F. G. Schmidt nach einer Kopie von Modestinus Eccardt) überliefert.

Literatur: Katalog 1954, S. 120f., Nr. 275. – G. Poensgen, E. Berckenhagen u. a.: Antoine Pesne, Berlin 1958, S. 131, Nr. 115 li. – A. Fink: Herzogin Philippine Charlotte und das Bildnis Friedrichs des Großen, in: Braunschweigisches Jahrbuch 40, 1959, S. 129.

Ausstellungen: Zeugnisse des Evangeliums, Stadtmuseum München 1959, Nr. Schl. 30e.

Poussin, Nicolas

Villers bei Les Andelys 1594 – 1665 Rom

Nicolas Poussin, Sohn des Jean Poussin, eines Soldaten der königlichen Armee, erfuhr seine erste Unterweisung in der Malerei bei Quentin Varin in Les Andelys. Mit achtzehn Jahren ging er nach Paris, wo er für kürzere Zeit bei Ferdinand Elle und George Lallemand arbeitete und vor allem durch die Vermittlung des Malers Alexandre Courtois die bedeutenden Werke der Italiener und der klassischen Antike in den königlichen Sammlungen studieren konnte. 1622 lernte er den gefeierten neapolitanischen Dichter Giambattista Marino kennen, der ihn zu einer Romreise anregte und 1624 dort mit seinen zukünftigen Förderern, dem Kardinal Francesco Barbarini, einem Neffen von Papst Urban VIII., und dessen Sekretär, dem gelehrten Antikenkenner Cassiano del Pozzo bekannt machte. Abgesehen von einem Parisaufenthalt auf Veranlassung König Ludwigs XIII. (1640–1642) blieb Poussin bis zu seinem Lebensende in Rom ansässig. Obwohl er sich nicht nur während eines Aufenthalts in Venedig, sondern auch später in Rom mit venezianischer Malerei, vor allem mit den Werken Bellinis, Tizians und Veroneses, intensiv auseinandergesetzt hat, beeinflußte ihn am stärksten die ihn in Rom umgebende Kunst. Seine großen Vorbilder waren Raphael, Giulio Romano, Annibale Carracci und sein Zeitgenosse Domenichino. Gleichzeitig prägte ein intensives Studium der antiken Mythologie, Geschichte, Skulptur und Malerei seine Werke entscheidend. Das Schaffen Poussins hat einen außergewöhnlich großen Einfluß auf die französische Kunst des 17. bis 19. Jahrhunderts gehabt.

176 DIE INSPIRATION EINES DICHTERS
Leinwand 94 × 69,5
Vielleicht 1679 Slg. Herzog Johann Friedrich, Schloß Hannover; im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; 1802 wohl Stadtschloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 839
Entstanden um 1628
Alter Titel: Die Inspiration des Anakreon (auf dem Parnaß)

Das Gemälde hat hinsichtlich seiner Darstellung widersprüchliche Deutungen erfahren: Der traditionelle Titel „Inspiration des Anakreon (auf dem Parnaß)" und damit vor allem die Benennung der handelnden Personen wurde immer wieder in Frage gestellt. Das Geschehen ist jedoch eindeutig. Dargestellt ist die Inspiration eines Dichters, dem durch die göttliche Eingebung, die ihm sinnbildlich mit dem Trank aus einem goldenen Becher gereicht wird, ewiger Ruhm und Unsterblichkeit zukommt. Die außergewöhnlichen Ehren, die hier einem Sterblichen zuteil werden, machen die von herbeischwebenden Putten gehaltenen Lorbeerkränze und -zweige deutlich. Es fällt allerdings schwer, den hier dargestellten Dichter namhaft zu machen, denn er bleibt ohne besondere Charakterisierung und ist in ein zeitloses antikisches Gewand gekleidet. Dennoch wurde immer wieder versucht, neben der traditionellen Deutung, der hier wiedergegebene Poet sei der durch seine lebensfrohen Gedichte über Liebe und Wein berühmt gewordene Anakreon, den Dargestellten mit anderen bekannten Dichtern zu identifizieren. U. a. haben A. Blunt (Briefe vom 5.5. und 2.9.1953) und C. del Bravo (vgl. auch Kat. Paris 1960) aufgrund der intensiven Beschäftigung Poussins mit den Dichtungen Ovids, die durch seinen Dichterfreund Giambattista Marino, der sich selbst als „moderner Ovid" bezeichnete, angeregt worden war, in dem jugendlichen Poeten die Verkörperung des Ovid sehen wollen. Diese Vermutung gewinnt an Glaubwürdigkeit dadurch, daß Ovid in seinen „Amores" (I, 15, 35) die Bitte ausspricht, „der blonde Apollon" möge ihm „einen Becher voll des kastalischen Wassers" reichen. E. Panofsky verwarf auch diese Deutung. Er sah in der Gestalt des nackten Gottes eine Mischung (numen mixtum) von Apoll und Bacchus und folgerte daraus, daß dem jungen Poeten hier Wein und nicht das „heilige Wasser" der Kastalia gereicht würde. Demzufolge spricht er von einem „unbekannten lyrischen Poeten". G. Kleiners Deutung des Dichters als Properz wurde allgemein verworfen. In der neueren Poussin-Forschung (u. a. D. Wild, J. Michałkowa, Chr. Wright, K. Oberhuber, M. Fumaroli) tendiert man zu der Ansicht, daß Poussin nicht die Absicht hatte, einen bestimmten antiken oder zeitgenössischen Dichter darzustellen und gibt dem Bild den allgemeineren Titel „Inspiration eines lyrischen Dichters" oder „Inspiration eines Dichters".

Panofskys Deutung des im Zentrum des Geschehens sitzenden nackten Gottes als Apoll-Bacchus wurde von J. Castello energisch zurückgewiesen; seiner Meinung nach zeichnen sowohl der Lorbeerkranz als auch die am Boden liegende Lyra den Dargestellten eindeutig als Apollon, den Gott des Lichtes, der Dichtung und der Musik aus. Die zwischen seinen Füßen stehende Amphora ist nicht unbedingt ein Attribut des Bacchus, sie kann neben Wein auch Öl, Wasser oder Milch enthalten. Es liegt nahe, daß sie hier mit dem Wasser der heiligen Quelle gefüllt ist, die man am linken Bildrand sehen kann. Da auch der Ort des Geschehens auf dem Gemälde nicht eindeutig umschrieben ist, denkt man an die Kastalia, eine Quelle am Fuß des Parnaß in Delphi, die in hellenistischer Zeit als Sinnbild für dichterische Begabung galt, oder an die Hippokrene, eine Quelle am Berg Helikon, die Pegasos durch einen Huftritt entspringen ließ, seit Hesiod eine Stätte dichterischer Inspiration.

Apoll zur Seite steht eine Muse, die allgemein als Euterpe, Muse der Tonkunst und des lyrischen Gesanges gedeutet wird, als deren Attribut die Flöte gilt. Man hat in ihr aber auch Erato, die Muse der Liebeslyrik, sehen wollen (A. Blunt 1938, S. 100, Anm. 15). Dieser ist jedoch nur äußerst selten die Flöte als Attribut beigegeben, normalerweise hält sie eine Lyra in Händen. Das einzige Sinnbild, das auf Erato und damit auch auf einen Dichter der Liebeslyrik (Anakreon oder Ovid) hinweisen könnte, wären die von einem der drei Putten gestreuten Myrtenblüten, die jedoch nicht nur Blumen der Venus, also der Liebe sind, sondern auch als Symbole der Wiedergeburt und des erneuerten Lebens gelten und

somit ganz allgemein auf den Initiationsritus hindeuten können. Der durch Apollon inspirierte Poet wird zum „alter deus", da sein dichterisches Schaffen mit dem des kosmischen Schöpfungsaktes gleichgesetzt werden kann. M. Fumaroli vermutet in dem Bild sogar ein „allegorisches Selbstporträt" des Künstlers, dem die Poesie stets als Spiegel für seine Kunst diente und der somit ebenfalls würdig wäre, die göttliche Inspiration zu empfangen.

Poussin hat im ersten Jahrzehnt seines römischen Aufenthaltes noch ein weiteres Mal das Thema der „Inspiration eines Dichters" (Paris, Musée du Louvre) behandelt. Während G. Kleiner in dem Hannoveraner Gemälde, das zunächst häufig erst um 1635 angesetzt wurde, die reifere, spätere Fassung sah, wird das Bild heute einhellig etwa drei Jahre früher datiert, als das um 1631 entstandene, in seiner Auffassung grundverschiedene Pariser Gemälde (vgl. zu den beiden Werken zuletzt M. Fumaroli). Eine Kopie des Gemäldes befindet sich in der Dulwich Picture Gallery (London); ein Stich von Ignaz van Roy in der Albertina (Wien).

Literatur: Inventar 1679, Nr. 195 („Eine Historia von Apollo von Poussin gemahlt"). – Inventar 1709, Nr. 72 (Apollon, original par Poussin). – Inventar 1714, S. 58 (Apollon). – Katalog 1802/3, I, Nr. 7 („G. Poussin, Apollo und 2 Musen"). – Goertz 1812, f. 235. – Molthan 1844, S. 133, Nr. 42. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal Bd, II, Berlin 1864, S. 294, Nr. 47. – Kunst für Alle, I, 1886, S. 308. – Landschaftsstraße 1872, S. 67, Nr. 377. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 4, Leipzig 1901, S. 604. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 401. – Reimers 1905, AM 311. – O. Grautoff: Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben, München – Leipzig 1914, Bd. I, S. 110f.; Bd. II, S. 68, Abb. S. 69. – E. Waldmann: Poussin und wir, in: Kunst und Künstler XV, 1917, S. 593. – W. Stein: Die Erneuerung der heroischen Landschaft, Straßburg 1917, S. 104, Anm. 3. – A. Dorner: Hannover. Provinzialmuseum, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 35, 1925, S. 233. – Dorner 1927, S. 26f., Taf. V. – Katalog 1930, S. 64, Nr. 108, Abb. 108. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 324. – A. Blunt: Poussins „Et in Arcadia ego", in: The Art Bulletin 20, 1938, S. 96ff., Abb. 3. – S.-Ch. Emmerling: Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin, Diss. Würzburg 1939, S. 40. – U. Christoffel: Poussin und Claude Lorrain, München 1942, S. 64, Abb. – Ders.: Das Buch der Maler, Baden-Baden 1947, S. 353. – G. Kleiner: Die Inspiration des Dichters, Berlin 1949, S. 13ff., Abb. 2. – F. Stuttmann: Kunstschätze in Hannover, Hannover 1953, S. 56f., Abb. – Katalog 1954, S. 122f., Nr. 280, Abb. – M. V. Brugnoli: La Mostra del Poussin al Louvre, in: Bollettino d'Arte XLV, 1954, S. 374, Abb. 1. – F. S. Licht: Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin, Basel-Stuttgart 1954, S. 90. – E. Panofsky: A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1960, S. 45ff., Abb. 27. – F. Stuttmann: Meisterwerke der niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover – Honnef/Rhein o. J. (1960), S. 27, Nr. 56, Farbabb. VII. – J. Costello: Rezension E. Panofsky: A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm, in: The Art Bulletin 44, 1962, S. 137ff. – K. Badt: Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, Bd. I, S. 524ff.; Bd. II, Abb. 51. – P. Meyer: Europäische Kunstgeschichte II. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1969, Abb. 203. – H. Seiler: Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Köln 1969, S. 48, 258, Farbabb S. 49. – Ders.: Die Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 41, 1971, Abb. S. 1673. – Ders.: Lebendiges Museum. Die Landesgalerie Hannover, Hannover 1973, S. 16, Farbabb. S. 17. – J. Thuillier: L'opera completa di Poussin, Mailand 1974, S. 91, Nr. 56, Abb. S. 92. – Bénézit 8, 1976, S. 460. – D. Wild: Nicolas Poussin, Zürich 1980, Bd. I., Leben, Werk, Exkurse, S. 31, 212; Bd. II, Katalog der Werke, S. 17, Nr. 14, Abb. – J. Michałkowa: Nicolas Poussin, Leipzig 1980, S. 17, Farbabb. 20. – H. W. Grohn, in: Große Gemäldegalerien (hg. von E. Steingräber), München 1980, S. 267, Nr. 161, Farbtaf. S. 264. – Trudzinski 1980, S. 69, Farbtaf. 8. – Lexikon der Kunst III, Westberlin 1981 (1. Aufl. Leipzig 1975), S. 943. – M. Fumaroli: Introduction „Des leurres qui persuadent les yeux", in: Ausst. Kat. La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines (Paris, Grand Palais; New York, Metropolitan Museum of Art; Chicago, The Art Institute 1982) Paris 1982, S. 31, Abb. S. 30. – H. W. Grohn: 25 Meisterwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover o. J. (1983) Nr. 13 – Schriftenreihe museum. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Braunschweig 1983, S. 87, Farbabb. S. 5. – M. Trudzinski: Museen in Niedersachsen, Hannover 1985, S. 158f., Nr. 17, Farbabb. 17. – Chr. Wright: Poussin, Paintings. A Catalogue Raisonné, London 1985, S. 37, 40, Farbabb. 22, S. 163, Nr. 55. – Paintings and their Context: I. Nicolas Poussin, Venus and Mercury, Ausst. Kat. Dulwich Picture Gallery, Dulwich 1986/87, S. 13, Abb. 11; S. 31, Nr. 12. – C. del Bravo: Letture di Poussin e Claude, in: artibus et historiae 18, 1988, S. 158, 160, Abb. 4. – K. Oberhuber: Poussin, The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism, New York 1988, S. 269, Kat. Nr. 35, Farbabb. S. 146. = Ausst. Kat. Kimbell Art Museum, Fort Worth 1988. – Bertelsmann Universal Lexikon 14, Gütersloh 1988, Abb. S. 158. – Trudzinski 1989, S. 82, Farbtaf. 22. – M. Trudzinski: Museen in Niedersachsen, Hannover 1989, S. 174f., Nr. 17, Farbabb. 17. – St. Guegan: Poussin et l'allégorie du Parnasse, in: L'Estampille 226, 1989, S. 31ff., Farbabb S. 33. – R. Verdi: Poussin's „Inspirations du Poète" in: The Burlington Magazine CXXXI, 1989, S. 671ff., Abb. 89. – D. Sinz: „L'Inspiration du Poète" von Nicolas Poussin.



176

Louvre-Ausstellung und Essay über die „Parnass“-Allegorie, in: Neue Zürcher Zeitung 16./17.7.1989.

Ausstellungen: Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris 1937, Nr. 113. – Nicolas Poussin, Paris 1960, S. 57f., Nr. 18, Abb. 18. – L'inspiration du poète de Poussin. Essai sur l'allégorie du Parnasse, Musée du Louvre, Paris 1989, Kat. S. 91ff., Farbabb. S. 8, Abb. 16 und 50 (M. Fumaroli).

POUSSIN, NICOLAS?

Villers bei Les Andelys 1594 – 1665 Rom

177 LANDSCHAFT MIT BOOT UND BADENDEN

Leinwand 46 × 62
Wahrscheinlich Slg. August Kestner, Rom; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 91
Entstanden um 1638/40 (?)

Kestner zufolge handelt es sich um ein unvollendetes Werk Poussins, das von Anton Joseph Dräger (1794–1833) restauriert wurde (Vermerk auf alter Inventarkarte).

A. Blunt (Brief vom 5.5.1953) sah das Gemälde – zusammen mit der „Landschaft mit Elieser und Rebekka“ in Liverpool (Walker Gallery), einer „Landschaft mit dem hl. Hieronymus“ in Boston (Museum of Fine Arts), einer Landschaft in Montpellier (Musée Fabre) und einer Landschaft in der ehemaligen Slg. Seligmann sowie mit dem Gemälde „Amor vincit omnia“ in Cleveland (Museum of Fine Arts) – einer Gruppe zugehörig, die er einem Maler zuschreiben möchte, der Poussin sehr gründlich studiert hat, wie etwa Pietro Testa oder Pier Francesco Mola. Doris Wild vermutete, daß das Hannoveraner Gemälde möglicherweise zu den zahlreichen in Quellen überlieferten kleineren Landschaften aus den dreißiger oder dem Anfang der vierziger Jahre gehören könnte. In der Tat steht es den beiden heute unumstritten Poussin gegebenen Landschaften in London (National Gallery, Inv. Nr. 6391 und 6390) motivisch erstaunlich nahe. Figuren und Vordergrund hingegen (etwa der Busch) erscheinen, auch im Vergleich mit den genannten Beispielen, ziemlich schwach.



177

Literatur: Verzeichnis der Slg. Hermann Kestner, Nr. 79. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 199. – Katalog 1954, S. 123, Nr. 281. – D. Wild: Nicolas Poussin, Bd. 1. Leben, Werk, Exkurse, Zürich 1980, S. 128, Abb. S. 129.

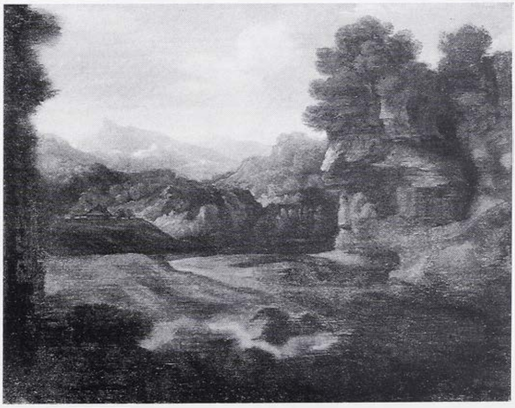
POUSSIN, NICOLAS – Art

Villers bei Les Andelys 1594 – 1665 Rom

178 HEROISCHE LANDSCHAFT

Leinwand 32,5 × 40,5
Wahrscheinlich Slg. August Kestner, Rom; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 228
Entstanden 19. Jahrhundert

178



Das Gemälde wurde im Vergleich mit Kat. Nr. 177 und der Londoner „Landschaft mit zwei ruhenden Wanderern“ (National Gallery, Inv. Nr. 6391) als eine Arbeit aus dem Umkreis von Poussin angesehen. Da es sich bei dem Bildträger jedoch um eine Maschinenleinwand handelt, kann das Werk nur von einem Nachahmer aus dem 19. Jahrhundert stammen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 101. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 200.

Robert, Hubert

Paris 1733 – 1808 Paris

Hubert Robert hielt sich nach einer zwei- bis dreijährigen Lehre bei dem Bildhauer Michel-Ange Slotz in Paris seit 1754 für zehn Jahre in Rom auf. 1759 wurde er dort Stipendiat der französischen Akademie. Robert widmete sich unter dem Einfluß G. P. Panninis und G. B. Piranesis der Architektur- und Ruinenmalerei. Zusammen mit J.-H. Fragonard bereiste er Italien, studierte die antiken Denkmäler und zeichnete viel nach der Natur. 1765 kehrte er nach Paris zurück, wurde in die Académie Royale aufgenommen und erhielt den Titel „Peintre des Ruines“. Er stellte seine Bilder regelmäßig im Salon aus und erhielt von der Kunstkritik höchstes Lob für seine überragenden Leistungen. Als „Dessinateur des jardins du Roi“ war er an der Neugestaltung des Parks von Versailles und anderer Gärten beteiligt. Nach kurzer Gefangenschaft während der französischen Revolution wurde er zum Konservator der Gemäldegalerie im Louvre ernannt und wirkte maßgeblich an der Umgestaltung des Palastes zum Museum mit. Seine Landschafts-, Architektur- und Ruinenbilder, die meist von Staffagefiguren belebt sind, zeichnen sich durch große technische Gewandheit und unerschöpflichen Erfindungsreichtum aus. Gleichzeitig war Robert ein genauer und gewissenhafter Beobachter. Davon zeugen seine Darstellungen aktueller Ereignisse, etwa von Hausabbrüchen in Paris, Bränden der Pariser Oper 1777 und 1782 und der Zerstörung der Bastille. Mit diesen außergewöhnlichen Bildern wie auch durch seine Eigenart, vor der Natur zu arbeiten, war er ein bedeutender Vorläufer der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts.

179 Brunnen im Park

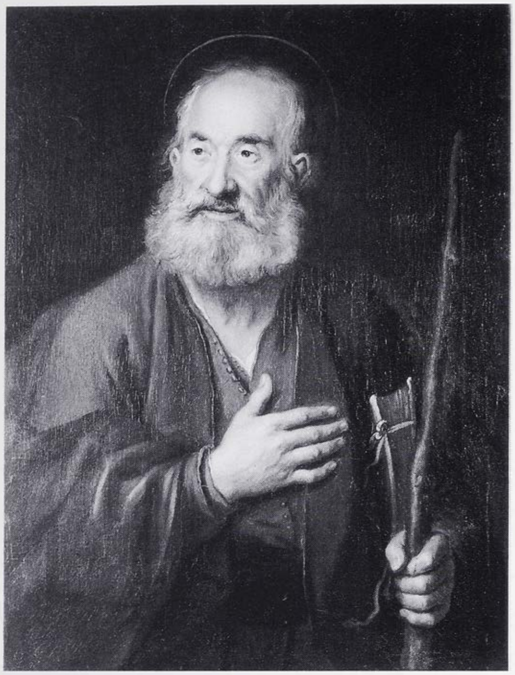
Leinwand 56 × 40
Signiert an der Stufe u. l.: „H. Robert“ und datiert 1797.
Coll. Ridgway bis 1904; Privatbesitz; Galerie Bruno Meissner, Zürich; erworben 1981.
PAM 987
Entstanden 1797

Der verfallende, in eine bastionsartig aufragende Parkmauer eingebaute und mit zwei ringenden Tritonen geschmückte Brunnen, den die junge Frau einem Mädchen zeigt, trägt die Inschrift „Fontana dei Birbanti“ (Birbante = Schelm, Schurke). Das Bauwerk ist nicht nachweisbar, obwohl es in etwas veränderter Form noch auf einem weiteren, heute querformatigen Bild von Hubert Robert „L'abreuvoir“ im Musée Cognacq-Jay in Paris (Inv. Nr. 94) vorkommt. Die beiden kämpfenden Tritonen erscheinen auch auf einem Brunnen, den ein Gemälde von Robert in der Sammlung Calouste Gulbenkian zu Lissabon zeigt. Die Gruppe der Kämpfenden ist, worauf M. Trudzinski (mdl. Mittlg.) aufmerksam gemacht hat, durch eine Zeichnung aus der Schule des Bernini im Victoria and Albert Museum, London, inspiriert. Diese Zeichnung zeigt die Hinterachse einer Prunkkarosse, auf der die lebensgroßen Figuren der beiden kämpfenden Tritonen als Schmuck erscheinen. P. Ward-Jackson (Cat. Italian Drawings, Victoria and Albert Museum, Bd. II, 17th and 18th century, London 1980, Nr. 631), der die Zeichnung für eine Arbeit von Bernini „or a careful imitator“ hält, zieht die Möglichkeit in Betracht, daß dieses Blatt einen Entwurf für den Wagen wiedergibt, mit dem Königin Christine von Schweden in Rom einzog, da diese Karosse, wie Domenico Bernini, der Sohn des Meisters, in der Lebensbeschreibung des Cavalier Giovanni Lorenzo Bernini (Rom 1713) mitteilt, von diesem entworfen wurde. Es ist nicht auszuschließen, daß Hubert Robert diesen heute nicht mehr nachweisbaren Prunkwagen noch gesehen hat.

Literatur: Th. Burollet: Cat. Musée Cognacq-Jay. Peintures et Dessins, Paris 1980, Nr. 88, S. 184. – Weltkunst 51, 1981, S. 3779, Farbabb. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1983, S. 16, Abb. 87. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 72, Kat. Nr. 27, Farbabb. S. 73. – Trudzinski 1989, S. 85.



179



180

SILVESTRE, MARIE MAXIMILIENNE

Paris 1708 – 1797 Paris

Marie Maximilienne Silvestre war eine Tochter des von 1716–1748 als Hofmaler in Dresden tätigen Louis Silvestre d. J. und der Malerin Marie Cathérine Herault. Sie wurde in Dresden Zeichenlehrerin und Vorleserin der Prinzessin Marie Josepha von Sachsen, der späteren Dauphine von Frankreich. Gemälde und Zeichnungen von ihrer Hand sind nur in geringer Zahl überliefert. Wahrscheinlich schuf sie wie ihre Mutter vor allem Kopien nach Werken ihres Vaters.

180 DER HL. JAKOBUS DER ÄLTERE

Leinwand 82 × 63
Rücks. bez.: Peins par Marie Sophie Maximilienne Silvestre à Dresde 1731.
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 17
Entstanden 1731

Das Gemälde wurde früher aufgrund falscher Lesung Carl II. de Moor zugeschrieben.

Dargestellt ist nicht, wie Georg Kestner vermutete, der hl. Petrus, sondern der Apostel Jakobus der Ältere, der gemäß der Legende unmittelbar nach der Himmelfahrt Christi in Spanien predigte und 44 n. Chr. unter Herodes Agrippa I. durch Enthauptung hingerichtet wurde. Seine nach Spanien überführten Gebeine wurden um 820 angeblich in einem Grab wiedergefunden, das vom 11. Jahrhundert an zum Zentrum der berühmten Wallfahrtsstätte Santiago de Compostela wurde. Der Pilgerstab kennzeichnet Jakobus den Älteren als Patron der Pilger und Wallfahrer, das Buch soll auf seine Tätigkeit als Verkünder des Evangeliums hinweisen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 480. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 294. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 209. – Katalog 1954, S. 148, Nr. 366.

TROY, FRANÇOIS DE

Toulouse 1645 – 1730 Paris

Nach ersten künstlerischen Unterweisungen bei seinem Vater, dem Maler Antoine de Troy, ging François de Troy 1665 nach Paris in die Lehre des Historienmalers Nicolas Loir. Unter dem Einfluß seines dritten Lehrers, des Bildnismalers Claude Lefebvre, wandte er sich der Porträtmalerei zu. Neben Hyacinth Rigaud und Nicolas de Largillière gehörte er zu den bedeutendsten Bildnismalern der Epoche Ludwigs XIV. 1671 wurde er in die Académie Royale aufgenommen und 1674 zu ihrem Mitglied ernannt. 1692 erhielt er den Titel Professor und wurde 1708 zum Direktor der Académie gewählt.

181 PRINZ JAKOB EDUARD STUART

Leinwand 71 × 58 (Darstellung oval)
Rücks. bez.: Peint à St. Germain par F. de Troy En 1700 (heute durch Doublierung der Leinwand verdeckt).
1706 im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover (nicht in den Inventaren von 1709 und 1714); Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 255
Entstanden 1700

Jakob Eduard Stuart (1688–1766) war ein Sohn des englischen Königs Jakob II. (1633–1701), der wegen seiner Bestrebungen, den Katholizismus wieder in England einzuführen, 1688 aus seinem Lande flüchten mußte. Er wandte sich nach Frankreich und wurde dort von Ludwig XIV. aufgenommen, mit dessen Hilfe er vergeblich versuchte, seinen Thron zurückzugewinnen. Nach seinem Tod im Jahre 1701 wurde sein Sohn Jakob Eduard Stuart, der „Prätendent" oder auch „Chevalier de Saint-George" genannt, von Ludwig XIV. als König von Großbritannien anerkannt. Zwei Unternehmungen in den Jahren 1708 und 1715/16, das Haus Hannover vom englischen Thron zu vertreiben, scheiterten.

Laut rückseitiger Inschrift ist Jakob Eduard Stuart auf dem Porträt im Alter von 12 Jahren dargestellt. Die bedeutende Rolle, die der junge Thronprätendent spielte, kommt durch die stolze, gebieterische Haltung und die befehlende Geste zum Ausdruck.

Urprünglich gehörte zu dem Bildnis als Gegenstück das Porträt seiner jüngeren Schwester Louise Maria (ebenfalls im Besitz Georg Kestners), mit der zusammen er bereits als Siebenjähriger auf einem Gemälde von Nicolas de Largillière dargestellt worden ist (vgl. Höfische Bildnisse des Spätbarock, Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg, Berlin 1966, S. 94, Abb. S. 95).

Das Bildnis Jakob Eduard Stuarts stammt nachweislich aus dem Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover, der offiziellen Erbin des englischen Thrones. Aus einer Äußerung, die sie dem Jesuitenpater Mauritius Vota, dem Beichtvater Augusts des Starken bei der Betrachtung des Porträts 1707 gegenüber machte, „Pater, das ist der wahre und rechtmäßige Erbe Britanniens, was andere auch sagen mögen", wird nicht nur die Hochschätzung der Kurfürstin für das Bildnis des ihr verwandten Thronprätendenten, sondern auch ihre Verbundenheit mit dem Hause Stuart, aus dem sie selbst entstammte, deutlich. Bei anderer Gelegenheit versuchte sie verständlicherweise nicht nur ihre persönliche Ansicht, sondern auch das Porträt zu verbergen, nämlich als sie der englische Gesandte Lord Halifax 1706 in ihrem Kabinett besuchte (vgl. G. Schnath).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 232. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 301. – Thieme-Becker XXXIII, 1939, S. 440. – Katalog 1954, S. 156, Nr. 391. – Bénézit 10, 1976, S. 286. – G. Schnath: Geschichte Hannovers im Zeitalter der neunten Kur und der englischen Sukzession, 1674–1714, Bd. III: 1698–1714, Hildesheim 1978, S. 763. – Ders.: Geschichte Hannovers im Zeitalter der neunten Kur und der englischen Sukzession, 1674–1714, Bd. IV: Georg Ludwigs Weg auf den englischen Thron, Hildesheim 1982, S. 159, Abb. 6. – Trudzinski 1989, S. 91.

Ausstellungen: Höfische Bildnisse des Spätbarock, Schloß Charlottenburg, Berlin 1966, S. 60, Abb. S. 61.



181

Englische Gemälde



182

Beechey, William

Burford/Oxfordshire 1753 – 1839 Hampstead, London

William Beechey studierte seit 1722 an den Royal Academy Schools, wohl hauptsächlich bei Johann Zoffany. Von 1776 an bis zu seinem Tode stellte er fast jedes Jahr seine Gemälde in der Royal Academy aus. In den Jahren 1782 bis 1787 lebte er in Norwich und porträtierte die Mitglieder der vornehmen Gesellschaft in Norfolk. Anschließend siedelte er nach London über, wo er sich bald als Porträtist der höchsten Kreise großer Beliebtheit erfreute. 1793 wurde er Mitglied der Royal Academy und gleichzeitig auch Porträtmaler der Königin Charlotte Sophie.

182 Familie vor der Kate
Leinwand 76,4 × 63,5
Aus königlich hannoverschem Besitz: Königlich Ernstsches Palais in Hannover; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PNM 480
Entstanden Ende des 18. Jahrhunderts

Alter Titel: Sommerabend

Die Darstellung hat ohne Zweifel thematisch ähnliche Gemälde von Thomas Gainsborough zum Vorbild, wie z. B. „The Cottage Door" (um 1780; San Marino, Huntington Art Gallery) und „Peasant Smoking at a Cottage Door" (1788; Los Angeles, University of California).

Literatur: Molthan 1844, S. 155, Nr. 1. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 75 f., Nr. 2. – Landschaftsstraße 1872, S. 35, Nr. 179. – Eisenmann-Köhler 1902, NM 19. – Reimers 1905, NM 18. – Katalog 1930, S. 5, Nr. 7, Abb. 7. – Katalog 1954, S. 35 f., Nr. 13. – Katalog 1973, S. 30, Nr. 55, Abb. 55.-- Bénézit 1, 1976, S. 570. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 12.

Copley, John Singleton – Kopie (1906 von G. V. Shepton)

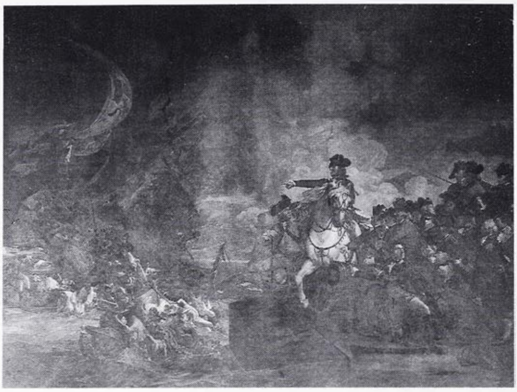
In oder bei Boston (Mass.) 1738 – 1815 London

John Singleton Copley, Sohn irischer Eltern, erhielt seinen ersten Unterricht bei seinem Stiefvater, dem Kupferstecher Peter Pelham. Gleichzeitig studierte er unter der Aufsicht des Malers John Smibert die Werke alter Meister. Bereits mit 15 Jahren schuf er seine ersten Porträts. 1774 brach er nach Europa auf und begab sich auf eine Studienreise, die ihn über Paris nach Rom und Neapel führte. Später ließ er sich in London nieder. 1776 wurde er zum außerordentlichen, 1783 zum ordentlichen Mitglied der Royal Academy ernannt. Neben Bildnissen schuf er auch großformatige Historiengemälde und komplizierte Gruppenkompositionen.

183 Die Schlacht bei Gibraltar
Leinwand 399 × 573
Herkunft unbekannt.
Ohne Inv. Nr.
Standort: Bomann-Museum, Celle.
Entstanden 1790 (Original); 1906 (Kopie)

Das 1790 entstandene Gemälde (London, National Gallery) stellt die Kämpfe um Gibraltar im Jahre 1782 dar. Im Auftrage des deutschen Kaisers Wilhelm II. schuf G. V. Shepton 1906 die Kopie. An der berühmten Schlacht waren auch einige Offiziere aus Celle beteiligt, die im rechten Vordergrund dargestellt sind.

Literatur: R. Muther: Geschichte der englischen Malerei, Berlin 1903, S. 80, Abb. S. 81. – Thieme-Becker VII, 1912, S. 374.



183

COSWAY, RICHARD

Okeford 1742 – 1821 London

Richard Cosway ging bereits mit elf Jahren in London bei Th. Hudson in die Lehre, nach kurzer Zeit besuchte er W. Stripley's Zeichenschule und ist noch bis 1769 als Schüler an der Royal Academy nachweisbar. Bereits ab 1755 wurde er mit mehreren Preisen ausgezeichnet. 1766 ernannte man ihn zum Mitglied der Society of Artists und 1772 zum Mitglied der Royal Academy. Er malte außer wenigen religiösen Gemälden vor allem Porträts in Öl und Aquarell. Auf dem Spezialgebiet der Aquarellminiatur ist er der bedeutendste Künstler seiner Zeit.

184 KNABE NEBEN EINER HOMERBÜSTE

Leinwand 32,5 × 24,5
Signiert am Sockel der Büste „R Cosw(a)y fc." (R C ligiert). Auf der Rückseite handschriftlicher Vermerk: „Prinz von Reichstadt, Sohn von Napoleon I, Cosway".
Auktionshaus Rehse; Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg); Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983.
PNM 953
Entstanden Anfang des 19. Jahrhunderts

Der sich an ein ausladendes Postament mit einer bekrönenden Homerbüste lehnende Knabe hat seinen Pelztschako und seinen Degen auf einer Bank abgelegt, um einen geflochtenen Blumenkranz zu vollenden. Er huldigt mit dieser Geste dem großen antiken Dichter. Seine Identifizierung als Herzog von Reichstadt (1811–1832) ist durch nichts zu belegen.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 112, Nr. 388. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 14, Abb. 89. – H. W. Grohn: Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983f., Abb. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 36, Kat. Nr. 8, Abb. S. 37.

DOBSON, WILLIAM (?)

London 1611–1646 London

William Dobson ging bei dem deutschen Dekorationsmaler und Leiter der Königlichen Gobelinmanufaktur Franz Cleyn in die Lehre. Durch ihn hatte er wahrscheinlich Zugang zu der Gemäldesammlung Karls I., in der er vor allem venezianische Gemälde kopiert zu haben scheint, denn der Einfluß der venezianischen Malerei tritt in seinen Bildern deutlich hervor. Obwohl er auch Porträts des Anthonis van Dyck kopierte, ist sein Stil weitgehend unabhängig von dessen Werk, so daß ein Lehrer-Schüler-Verhältnis ausgeschlossen werden kann. Nach van Dycks Tod im Jahre 1641 wurde er dessen Nachfolger als Hofmaler, jedoch ohne einen offiziellen Titel erhalten zu haben. Von 1642 bis 1645 hielt er sich mit dem königlichen Hof in Oxford auf. Erst aus dieser Zeit ist ein Œuvre, das ungefähr 60 Gemälde umfaßt, greifbar. Trotz zahlreicher Bildnisaufträge geriet er aufgrund einer verschwenderischen Lebensführung Anfang 1646 ins Schuldgefängnis und starb völlig verarmt im Oktober desselben Jahres. Dobson ist der bedeutendste Porträtmaler englischer Abstammung im 17. Jahrhundert.

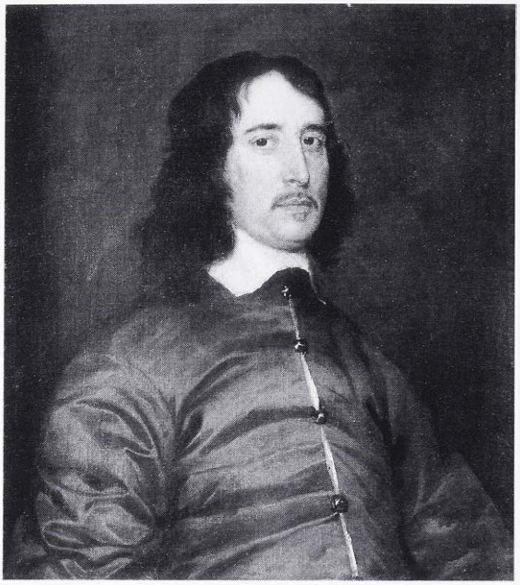
185 BILDNIS EINES MANNES

Leinwand 70 × 63,8

Aus königlich hannoverschem Besitz; angeblich in der Slg. der Landschaftsstraße (im Katalog 1872 nicht verzeichnet); seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 810
Entstanden um 1640/50



184



185

Das Bildnis wurde traditionell Sir Godfrey Kneller zugeschrieben. Aufgrund der Kleidung sowie der Haar- und Barttracht ist es jedoch um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren. Es steht den Porträts des William Dobson sehr nahe, worauf M. Spink zuerst hingewiesen hat (Brief vom 14.4.1961). J. D. Stewart sah keine Beziehung zu den Bildnissen Knellers oder Dobsons, konnte jedoch auch keinen Alternativvorschlag machen (Brief vom 28. Juli 1982).

Literatur: Eisenmann-Köhler 1902, AM 266. – Reimers 1905, AM 199. – Katalog 1954, S. 77, Nr. 148. – Trudzinski 1980, S. 58.

ENGLISCH (?)

186 ELISABETH STUART

Leinwand 110×91
Die Jahreszahl 1613 links am Pfeiler ist wohl eine spätere Zutat aus der Zeit Georg Kestners.
Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 206
Entstanden um 1615

Elisabeth Stuart (1596–1662), Tochter Jacobs I. von England und der Anna von Dänemark, wurde 1613 mit Friedrich V. von der Pfalz vermählt. Bis zur Krönung des pfälzischen Kurfürsten zum König von Böhmen (1619) führte das Paar in Heidelberg eine glänzende Hofhaltung. Nach der Niederlage am Weißen Berg (1620) mußte Friedrich V., vom Kaiser geächtet und vom Volk als Winterkönig verspottet, mit seiner Familie ins niederländische Exil fliehen. Königin Elisabeth hielten Auseinandersetzungen mit ihrem Sohn Karl Ludwig davon ab, nach dem Westfälischen Frieden wieder in die Pfalz zurückzukehren. Ein Jahr vor ihrem Tode siedelte sie in ihr Heimatland über.

Die Darstellung geht auf ein von Michiel Jansz van Mierevelt 1613, kurz nach der Hochzeit der Elisabeth Stuart mit Friedrich V. von der Pfalz geschaffenes Vorbild zurück, das sich heute im Besitz des Duke of Newcastle befindet und 1615 von Boetius Adams Bolswert gestochen wurde (vgl. Hollstein, Bd. III, S. 69, Nr. 383). Allerdings zeigt die Nachahmung einige Abwandlungen: Abgesehen von Veränderungen im Kostüm ist der Hintergrund anders gestaltet. Die zwar detailgenaue, aber spröde Malweise, der etwas schwerfällige, steife Stil des Bildnisses machen

186



eine Entstehung am englischen Hofe wahrscheinlich. O. Millar sah seinen Schöpfer in einem Maler aus dem unmittelbaren Umkreis des Paul van Somer (Brief vom 8.9.1953), während H. Gerson eher an einen Vertreter der englischen oder dänischen Hofkunst, ehestens an Pieter Isaacsz dachte (Brief vom 1.2.1954).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 18. – Inventar 1714, S. 55. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 372. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 346. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 261. – Katalog 1954, S. 96, Nr. 202.

Englisch (?)

Ende des 18. Jahrhunderts (nach George Romney, 1734–1802)

187 Lucy Vernon als „Näherin"

Pastell auf Pergament 91,8 × 59
Vielleicht aus dem Leineschloß Hannover (Gen. Kat. 2317); 1953 vom Kestner-Museum überwiesen.
PAM 942
Ende des 18. Jahrhunderts

Alter Titel: Nähende junge Dame



187

Die Darstellung geht aller Wahrscheinlichkeit nach auf einen Kupferstich von Thomas Cheesman (1760–1834/35) zurück, den dieser nach einem Ölgemälde von George Romney (heutiger Aufenthaltsort unbekannt) angefertigt hat. Das Bildnis scheint sich großer Beliebtheit erfreut zu haben, da es nicht nur von Cheesman 1787 gestochen und dann in Pastell gemalt, sondern auch noch im 19. Jahrhundert von zwei anderen Stechern (W. H. Mote, 1876; Joshua Brown, 1882) kopiert worden ist.

Dargestellt ist nicht Lady Hamilton, wie man – wohl aufgrund eines Briefes von Romney an Emma Hart, spätere Lady Hamilton – gelegentlich vermutet hat, sondern Lucy Vernon, die dritte Tochter des Admirals Sir Henry Vernon, die bereits 1783 verstarb. Das Bildnis trug schon damals den neutralen Titel „Sempstress" (Näherin) und wurde einer Notiz Romneys zufolge vom Vater der Dargestellten erst im Jahre 1786 bezahlt. Sitzungen für das Porträt fanden jedoch möglicherweise bereits in den Jahren 1776 bis 1779 statt (vgl. Th. H. Ward und W. Roberts, Bd. 2, S. 162).

Der unbekannte Maler unseres Pastells hielt sich im wesentlichen an das Vorbild, variierte jedoch Details vor allem im Hintergrund. Er verkürzte auch den Fall des Rockes, worauf Pentimenti (Reuestriche) hinweisen, um ein Stück des Schuhes unter dem langen Kleid sichtbar zu machen.

Die junge Frau sitzt, ganz auf ihre Handarbeit konzentriert, vor dem Landhaus unter einem Baum, neben dem an einem zweiten dünnen Baumstamm ein Weinstock emporwächst, dem möglicherweise als einem Sinnbild für Wohlergehen und kommendes Glück symbolische Bedeutung beigemessen werden kann (vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. IV, S. 491).

Literatur: H. Maxwell: George Romney, London 1903, S. 76, Abb. gegenüber S. 32. – Th. H. Ward und W. Roberts: Romney, London 1904, Bd. 1, S. 45 und 67; Bd. 2, S. 162. – C. L. Hind: Romney, London o. J., S. 72. – A. B. Chamberlain: George Romney, London 1910, 117f. – Thieme-Becker VI, 1912, S. 448f. – M. von Boehn: England im Achtzehnten Jahrhundert, Berlin 1920, Abb. S. 662. – Katalog 1954, S. 113, Nr. 256. – Katalog 1959, Nr. 17. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 242.



188

HOPPNER, JOHN

London 1758 – 1810 London

John Hoppner, Sohn eines aus Deutschland stammenden Wundarztes, der Georg III. als Leibarzt diente, genoß von Kindheit an die Gunst des englischen Königs. Seit 1775 besuchte er die Royal Academy Schools, stellte 1780 zum ersten Mal dort aus und erwarb zwei Jahre später eine Goldene Medaille. Aufgrund seiner Erfolge als Porträtmaler wurde er 1793 zum Hofmaler des Prinzen von Wales ernannt und 1795 als ordentliches Mitglied in die Royal Academy aufgenommen. Zunächst von Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds und George Romney beeinflußt, wandte sich Hoppner nach 1795 dem französischen Geschmack zu, was wohl auf seine Freundschaft mit dem 1791 nach England geflüchteten französischen Bildnismaler Henri Pierre Danloux zurückzuführen ist. Neben Thomas Lawrence, dem königlichen Hofmaler, und Henry Raeburn war er der beliebteste Porträtist der englischen Gesellschaft, schuf jedoch auch Historien-, Genre- und Landschaftsgemälde.

188 WILLIAM PITT DER JÜNGERE

Leinwand 236 × 145

Aus königlich hannoverschem Besitz; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PNM 494

Entstanden 1806

William Pitt d. J. (1759–1806) war der jüngste Sohn William Pitts d. Ä., des ersten Earl of Chatam, der im See- und Kolonialkrieg mit Frankreich die englische Außenpolitik bestimmt hatte. Der Sohn wurde bereits 1781 Mitglied des Unterhauses und 1782/83 Schatzkanzler. Von 1783–1801 und von 1804–1806 war er Premierminister. Er wurde der eigentliche Führer der europäischen Koalition gegen das revolutionierende und napoleonische Frankreich. Unter Pitts Regierung wurden neue Kolonien (Kapstadt, Ceylon) erworben und das irische Parlament mit dem englischen vereinigt.

Das Bildnis galt bis 1961 als Werk des Thomas Lawrence. Dann hat G. v. d. Osten nachgewiesen, daß es sich um eine der zahlreichen Fassungen des von John Hoppner 1804/05 geschaffenen Pitt-Porträts handelt. Dieses seit 1923 in der Sammlung des Viscount Cowdray (vgl. Edward Gibson Lord Ashburne: Pitt. Some Chapters of his Life and Times, London 1968, Appendix von G. Scharf, S. 382, Nr. 66, Abb.) befindliche Kniestück war das letzte Bildnis, für das der Staatsmann gesessen hatte. Nach seinem frühen Tod Anfang 1806 erlaubte der damalige Besitzer Lord Mulgrave, daß Hoppner im selben Jahr mehrere Wiederholungen herstellte, zu denen später noch eine Vielzahl von Kopien kamen (vgl. G. v. d. Osten 1961). Daß das Hannoveraner Porträt von William Pitt d. J. eine Variante des Kniebildes von der Hand des John Hoppner darstellt, bezeugt ein nach ihm gefertigter Kupferstich von T. Bragg mit folgender Inschrift: „From the picture in the possession of His Royal Highness the Duke of Cumberland, painted by J. Hoppner Esq. RA London, Published June 4, 1810 by Phoebe Hopp-

ner, No. 18, Charles St. James." Die Bedeutung der eigenhändigen ganzfigurigen Variante geht nicht nur daraus hervor, daß sie im Besitz des Duke of Cumberland war, sondern vor allem auch aus der Tatsache, daß sie als Stichvorlage ausgewählt wurde. Eine weitere, nur in Details abgewandelte Version des Ganzfigurenbildes befindet sich in Grocer's Hall.

In dem Bildnis William Pitts d. J. werden traditionelle Motive des barocken Herrscherporträts, wie Säule und Vorhang, mit der eher schlichten Wiedergabe eines modernen Staatsmannes und Intellektuellen verbunden.

Literatur: Molthan 1844, S. 73, Nr. 60. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 18, Nr. 4. – Landschaftsstraße 1872, Nr. 33. – Th. Levin: Die Porträtgalerie in Herrenhausen, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 21, 1886, Kunstchronik Sp. 94 u. 96. – N. N.: Ausstellungen, Sammlungen, in: Kunst für Alle I, 1886, S. 308. – L. S.: Hannover, Sammlungen, in: Kunst für Alle II, 1886/87, S. 124. – H. A. Müller und H. W. Singer, Allgemeines Künstlerlexikon, 1896, II, S. 465. – Eisenmann-Köhler 1902, NM 110. – Reimers 1905, NM 110. – McKay und W. Roberts: John Hoppner, R. A., London 1909, S. 205–208. – Sir W. Amstrong: Lawrence, London 1913. – Thieme-Becker XVII, 1924, S. 498. – A. Dorner: Sammlungen, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 35, 1925, S. 233. – Dorner 1927, S. 29. – Katalog 1930, S. 43, Nr. 71, Abb. 71. – H. W. Singer: Neuer Bildniskatalog IV, Leipzig 1938, S. 49, Nr. 28152. – M. Goeritz: Ferdinand von Rayski und die Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1942, S. 23f., Abb. – K. Garlick: Sir Thomas Lawrence, London 1954, S. 54. – Katalog 1954, S. 79, Nr. 156. – G. v. d. Osten: Kleine Gemäldestudien I. John Hoppner – nicht Thomas Lawrence, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1, 1961, S. 273ff. – Bénézit 6, 1976, S. 495. – A. M. Kluxen: Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt, 1760–1848, München 1989, S. 88, S. 200, Abb. 24.

Jonson van Ceulen, Cornelis

London 1593 – 1661 Utrecht

Cornelis Jonson van Ceulen war der Sohn einer ursprünglich aus Köln stammenden, um 1568 aus Antwerpen nach England ausgewanderten Familie. Vermutlich hat er bei Marcus Geeraerts d. J. gelernt. Beeinflußt wurde er auch durch John Decritz d. Ä., Paulus van Somer, Isaac Oliver, Daniel Mytens d. Ä. und Anthonis van Dyck.



189

Beim Ausbruch des Bürgerkrieges 1643 ging er mit seiner Familie nach Holland und ließ sich zunächst in Middelburg nieder, wo er Mitglied der Lukasgilde wurde. 1646 war er in Amsterdam ansässig. Außerdem war er in Den Haag und Utrecht tätig. Cornelis Jonson schuf ausschließlich Porträts.

189 Prinz Philipp von der Pfalz

Leinwand 105,5 × 84,5
Bez. u. r.: Cor Janson (heute am unteren Rand hinter dem Rahmen, da die Leinwand des ursprünglich etwas größeren Bildes am Keilrahmen umgelegt ist) und auf der Rückseite: Philipp Prince Electoral Palatin. Janson Pinxit
Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 12
Entstanden kurz vor 1650

Prinz Philipp von der Pfalz wurde als zehntes Kind Friedrich V. (1596–1632), des Winterkönigs, und der Elisabeth Stuart (1596–1662) am 26.9.1627 geboren. Nachdem er auf offener Straße den Marquis d'Epinay im Zweikampf getötet

hatte, weil man diesem eine engere Beziehung zu Elisabeth nachsagte, wurde er aus den Niederlanden verbannt. Er starb bereits mit 23 Jahren am 15.12.1650 in der Schlacht bei Rethel.

Eine Variante des Bildnisses befindet sich im Besitz SKH des Prinzen von Hannover (vgl. Ausst. Kat. England und Kurpfalz 1963, S. 31).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 42. – Inventar 1714, S. 56. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 224. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 315. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 224. – Thieme-Becker XIX, 1926, S. 144. – Katalog 1954, S. 72f., Nr. 133. – H. Gerson: Johnson (Jonson) Cornelis Janssens van Ceulen, in: Kindlers Malerei Lexikon III, Zürich 1966, S. 460. – Trudzinski 1980, S. 57. – Trudzinski 1989, S. 68.

JONSON VAN CEULEN, CORNELIS (?)

London 1593 – 1661 Utrecht

190 BILDNIS EINER FRAU
Leinwand 108 × 96

Vielleicht aus der Slg. C. S. Roos (rücks. unklarer Vermerk); Königlich hannoverscher Besitz; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 879
Entstanden um 1635/1643

Dargestellt ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Engländerin, worauf die Tracht hindeuten würde (frdl. Hinweis von H. Gerson, Brief vom 1.2.1954 und B. J. A. Renckens mdl.; vgl. auch Kragen und Hut bei M. v. Brehm: Die Mode. Menschen und Moden im 17. Jahrhundert, München 1923, Abb. o. r. S. 123). Ähnliche Bildnisse von der Hand des Jonson van Ceulen (Firle, Slg. Lord und Lady Gage und ehemals Paris, Slg. Sedelmeyer; Fotos: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) stützen die Zuweisung an den Künstler. Da der breitkrempige Hut in der Frauenmode erst während der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts üblich wurde, ist ein „terminus post quem“ für das Bildnis gegeben. Außerdem liegt es nahe, daß Jonson den Auftrag vor seinem Weggang aus England im Jahre 1643 ausführte.

Literatur: Landschaftsstraße 1872, S. 79, Nr. 439 a. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 356. – Reimers 1905, AM 458. – Katalog 1930, S. 160, Nr. 202, Abb. 202. – Katalog 1954, S. 61, Nr. 95. – Trudzinski 1980, S. 78.



190

KNELLER, SIR GODFREY, eigentlich GOTTFRIED KNILLER – Werkstatt

Lübeck 1646 – 1723 London

Gottfried Kniller, der 1692 als Sir Godfrey Kneller in den Ritterstand und 1715 zum Baronet erhoben wurde, war Sohn des in Lübeck ansässigen Vorstehers und Organisten an der Katharinenkirche, Zacharias Kniller, der gleichfalls als Maler tätig war und sich mit Stadtbefestigungsarbeiten beschäftigte. Nach dem Willen des Vaters studierte der Sohn zunächst in Leiden das Militärbauwesen, wandte sich dann jedoch der Malerei zu und ging um 1668 nach Amsterdam in die Lehre des Ferdinand Bol, dessen Stil in Knellers Frühwerken unverkennbar ist. Danach reiste er um 1672 nach Rom und trat dort in näheren Kontakt mit Carlo Maratta und Gian Lorenzo Bernini. Über Neapel und Venedig kehrte er nach Aufenthalten in Nürnberg und Hamburg zunächst in seine Heimatstadt Lübeck zurück. Nach dem Tod des Vaters siedelte er 1675 mit einem Empfehlungsschreiben des Hamburger Kaufmanns John Banckes nach England über. Innerhalb kurzer Zeit wurde er dort zum führenden Porträtmaler.



191

192



191 GENERAL GEORGE CARPENTER
Leinwand 124×100
Aus königlich hannoverschem Besitz; 1844 im königlichen Schloß zu Celle; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 807
Entstanden um 1722/25

George Carpenter (1657–1732), der nach einer steilen Karriere in der englischen Armee 1719 zum 1. Baron Carpenter of Killaghy erhoben wurde, heiratete 1693 Alice Caulfield, Tochter des 1. Lord Charlemont und Witwe des James Margetson. Ein Bildnis von ihr – das jedoch nicht wie ursprünglich vermutet wurde – als Gegenstück zu unserem Porträt gelten kann, befand sich 1982 im Besitz von Frau M. E. Rad, einer Nachfahrin des George Carpenter, Auckland, Neuseeland (Brief vom 22. Februar 1982). Das Porträt des Generals scheint vielmehr zu einer Reihe von Darstellungen hervorragender englischer Parlamentarier zu gehören, zu denen auch zwei weitere ähnlich gestaltete Dreiviertelbildnisse im Besitz der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover zu zählen sind (vgl. Kat. Nr. 192 und 193). Offensichtlich handelt es sich um Werkstattarbeiten; J. D. Stewart (Sir Godfrey Kneller and the Baroque Portrait, Oxford 1983) hat sie nicht in seinen Katalog aufgenommen. Eine Variante des Bildnisses von einem unbekannten Künstler und mit unbekanntem Aufbewahrungsort ist durch ein Foto in der National Portrait Gallery, London, dokumentiert. Eine von diesen beiden offiziellen Porträts abweichende Darstellung George Carpenters von der Hand des Adriaen van Diest wird durch einen Stich John II. Fabers überliefert (R. Ormond, Brief vom 12. Okt. 1981; vgl. auch Thieme-Becker IX, 1913, S. 250)

Literatur: Molthan 1844, S. 99, Nr. 7. – Landschaftsstraße 1872, S. 12, Nr. 58. Eisenmann-Köhler 1902, AM 263. – Reimers 1905, AM 196.

192 WILLIAM PULTENEY, EARL OF BATH
Leinwand 124×100
Aus königlich hannoverschem Besitz; 1844 im königlichen Schloß zu Celle; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 809
Entstanden um 1722/25

William Pulteney (1684–1764) stammte aus einer alten, reichen Adelsfamilie. Nach einer Ausbildung in Oxford begann er eine Laufbahn im Parlament. Wie sein Großvater und Vater vertrat er zunächst die Politik des Whigs und verband sich mit Robert Walpole (1676–1745). Seit 1725 bekämpfte er diesen und dessen Politik jedoch mit glühenden Reden im Parlament und Artikeln in der Zeitschrift „The Craftsman". Er besaß nicht nur eine hervorragende rhetorische Begabung, sondern auch außergewöhnliche journalistische und schriftstellerische Fähigkeiten. 1742 erhielt er den Titel „Earl of Bath".

Sir Godfrey Kneller schuf zwei weitere Porträts von Pulteney, die von John II. Faber (1732 nach dem Gemälde von 1717; London, National Portrait Gallery) und Jean Simon gestochen worden sind. Sie unterscheiden sich erheblich von dem offiziellen Staatsporträt der Kneller-Werkstatt. Vgl. auch Kat. Nr. 191 und 193.

Literatur: Molthan 1844, S. 99, Nr. 6. – Landschaftsstraße 1872, S. 23, Nr. 114. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 265. – Reimers 1905, AM 198.



193

193 Lord James Tyrawley and Killmain

Leinwand 124 × 100
Bez. rechts über der Krone: James Tyrawley & Killmain 1725
Aus königlich hannoverschem Besitz; 1844 im königlichen Schloß zu Celle; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PAM 806
Entstanden 1725

James O'Hara, späterer Baron Killmain und zweiter Baron Tyrawley (1690–1773), begann seine militärische Laufbahn in dem Regiment seines Vaters als königlicher Füsilier. 1722 wurde er mit der Würde eines irischen Peers ausgezeichnet und erhielt gleichzeitig den Titel des Baron Killmain. 1724 folgte er seinem Vater als zweiter Lord Tyrawley und wurde gerichtlich vereidigter Staatsrat. 1728 wurde er Sonderbotschafter am Hofe von Portugal und blieb dort als Botschafter bis 1741. Von 1743 bis 1745 hielt er sich als Sonderbotschafter in Rußland auf. Nachdem er verschiedene hohe militärische Ränge innehatte, kehrte er 1752 als Botschafter nach Portugal zurück und war gleichzeitig auch Gouverneur von Minorca. Bei der spanischen Invasion in Portugal wurde Tyrawley zunächst zum Bevollmächtigten und General der englischen Streitkräfte ernannt, mußte diesen Posten aber wegen seines hohen Alters bald abgeben. Er kehrte 1763 enttäuscht nach England zurück und hat später keine bedeutenderen Ämter mehr bekleidet.

Das Bildnis unterscheidet sich in der Malweise – vor allem in der Wiedergabe des Stofflichen – erheblich von den beiden anderen Dreiviertelporträts aus der Kneller-Werkstatt (vgl. Kat. Nr. 191 und 192). Es scheint, daß die Bildnisreihe, zu der diese Darstellungen gehören, über mehrere Jahre hin ergänzt wurde. Ein zugehöriges Porträt des Vice-Admirals Earl of Berkeley (Aufbewahrungsort unbekannt; vgl. u. a. Reimers 1905, S. 74, Nr. 197) ist 1722 datiert, das des Lord Tyrawley and Killmain 1725. Die Serie wurde offensichtlich nach dem Tode Sir Godfrey Knellers von seinen ehemaligen Mitarbeitern fortgeführt.

Literatur: Molthan 1844, S. 99, Nr. 4. – Landschaftsstraße 1872, S. 11, Nr. 52. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 262. – Reimers 1905, AM 195.

LAWRENCE, SIR THOMAS

Bristol 1769 – 1830 London

Thomas Lawrence, 14. Kind eines Zollinspektors und späteren Gastwirts, zeichnete seine ersten Bildnisse bereits im Alter von 5 Jahren. Abgesehen von einigen Unterweisungen in der Pastellmalerei durch William Hoare und in der Ölmalerei durch Thomas Barker sowie einem dreimonatigen Studium an den Royal Academy Schools bildete er sich als Autodidakt weiter. Nachdem er sich 1787 in London niedergelassen hatte, stellte er auch in der Royal Academy seine Bildnisse aus. Nach Reynolds Tod wurde er 1792 zum Hofmaler des Königs und zwei Jahre darauf mit 25 Jahren zum jüngsten Akademiemitglied berufen. 1815 wurde er geadelt. Von 1818–1820 reiste er nach Aachen, Wien und Rom. Kurz nach seiner Rückkehr wurde er als Nachfolger von Benjamin West zum Präsidenten der Royal Academy ernannt.

194 CHARLES MANNERS-SUTTON

Leinwand 126 × 102,5
Aus königlich hannoverschem Besitz; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.
PNM 495
Entstanden um 1810

Charles Manners-Sutton (1780–1845) war der ältere Sohn des gleichnamigen Erzbischofs von Canterbury. Er machte nach dem Studium in Eton und in Cambridge am Trinity College eine steile Karriere. 1806 wurde er als Advokat in Lincoln's Inn zugelassen und ins Parlament gewählt. Von 1809 bis 1817 war er Chef der Militärjustiz und danach siebenmal „Speaker of the House of Commons" (Präsident des Unterhauses). 1811 hatte er Lucy Maria Charlotte, Tochter des John Denison of Ossington, geheiratet und war in ihrem Todesjahr 1815 geadelt worden. Mit seiner Erhebung zum Baron Bottesford of Bottesford, Leicestershire und I. Viscount Canterbury im Jahre 1835 erhielt er einen Sitz im House of Lords. Im gleichen Jahr wurde er zum „High Commissioner" für Canada gewählt, trat dieses Amt jedoch wegen der Krankheit seiner zweiten Frau Ellen, Tochter des Edmund Power of Curragheen, nie an. Die von G. v. d. Osten (Katalog 1954) und L. Schreiner (Katalog 1973) angegebene genaue Datierung auf das Jahr 1811 ist nicht eindeutig zu belegen. Man hat wahrscheinlich angenommen, daß die Heirat des Charles Manners-Sutton mit seiner ersten Frau Lucy der Anlaß für den Auftrag war. Der Darstellung haftet jedoch eher ein offizieller, repräsentativer Charakter an. Der deutliche Hinweis auf die beruflichen Aktivitäten des jungen Juristen lassen eher vermuten, daß das Bildnis nach der Ernennung zum Chef der Militärjustiz im Jahre 1809 geschaffen wurde. Obwohl die Inszenierung mit dem großzügig drapierten grünen Vorhang im Hintergrund noch der barocken Tradition verpflichtet ist, zeichnet sich die Komposition gleichzeitig durch eine neue Strenge und Schlichtheit aus.

Literatur: Landschaftsstraße 1872, S. 3, Nr. 4. – Th. Levin: Die Porträtgalerie in Herrenhausen, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 21, 1886, Kunstchronik, Sp. 96. – N. N.: Ausstellungen und Sammlungen, in: Kunst für Alle I, 1886, S. 308. – L. S.: Hannover, Sammlungen, in: Kunst für Alle II, 1886/87, S. 124. – H. A. Müller und H. W. Singer, Allgemeines Künstlerlexikon II, 1896, S. 465. – Eisenmann-Köhler 1902, NM 111. – Reimers 1905, NM 111. – Sir W. Armstrong: Lawrence, London 1913. – A. Dorner: Sammlungen, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 35, 1925, S. 233. – Dorner 1927, S. 28, Taf. 51. – Katalog 1930, S. 43f., Nr. 72, Abb. 72. –Stuttmann 1953, S. 66f., Abb. – K. Garlick: Sir Thomas Lawrence, London 1954, S. 30 – Katalog 1954, S. 79, Nr. 157. – G. v. d. Osten: Kleine Gemäldestudien. I. John Hoppner – nicht Thomas Lawrence, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1, 1961, S. 274. – Katalog 1973, S. 274, Nr. 577, Abb. 577. – Bénézit 6, 1976, S. 495. – Trudzinski 1980, S. 59, Abb. 102. – Trudzinski 1989, S. 70, Abb. 110. – K. Garlick: Sir Thomas Lawrence. A complete catalogue of the oil paintings, Oxford 1989, S. 164, Kat. Nr. 163, Abb. 163.

LELY, SIR PETER – Werkstatt

Soest (Westfalen) 1618 – 1680 London

Peter Lely, eigentlich Pieter van der Faes, Sohn eines holländischen Armeeoffiziers im Dienst des Kurfürsten von Brandenburg, ging 1637 in die Lehre zu dem Haarlemer Maler Pieter Fransz de Grebber. Anfang der vierziger Jahre, wahrscheinlich um 1643, siedelte er nach London über. Dort schuf er neben Porträts zunächst auch Landschafts- und Historienbilder, stieg aber schon bald zum gefragtesten Bildnismaler Englands auf. 1661 wurde er Hofmaler Karls II. und erhielt dasselbe Jahresgehalt von 200 £ wie zuvor Antho-



194



195

nis van Dyck. Kurz vor seinem Tode wurde er Anfang des Jahres 1680 in den Ritterstand erhoben. Die frühen Porträts des Künstlers zeigen Einflüsse von Anthonis van Dyck und William Dobson oder spiegeln holländische Vorbilder wider. Werke, in denen er beide Einflußbereiche glücklich miteinander vereinte, sollten für die englische Porträtkunst ebenso wegweisend werden wie die Einführung des „Porträts in der Landschaft", die ihm zu verdanken ist. Da Lely einen großen Werkstattbetrieb unterhielt, existiert eine Fülle an Werkstattarbeiten und Wiederholungen.

195 Louise-Renée de Penancoet de Kéroualle, Herzogin von Portsmouth und Aubigny

Leinwand 48 × 38,5 (Darstellung oval)
Rücks. beschriftet: LI. The Duchesse Portsmouth, Maitresse des Königs Carl II. von Großbritannien ... Pendant zu Nr. ..3 (heute doubliert)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 193
Entstanden um 1673

Louise-Renée de Penancoet de Kéroualle (1649–1734), Tochter des Sieur de Kéroualle aus der Bretagne, wurde 1668 zur Ehrendame der Henriette Anne Stuart, Herzogin von Orléans, ernannt, die sie 1670 nach England begleitete. Nach dem Tod der Herzogin im Juni 1670 schickte sie Ludwig XIV. wieder nach England, um mit ihrer Hilfe König Karl II. im Sinne Frankreichs zu beeinflussen. Im Oktober 1671 wurde sie dessen Maitresse. 1673 erhob der König sie zur Herzogin von Portsmouth und Aubigny. Nach dem Tode Karls II. (1685) kehrte sie im Jahre 1688 wieder nach Frankreich zurück (frdl. Mitteilung von A. Stubbs, Brief vom 22.8.1980).

Das Brustbild geht wahrscheinlich auf das berühmte ganzfigurige Porträt zurück, das Peter Lely 1673 von der gerade zur Herzogin von Portsmouth und Aubigny erhobenen Maitresse Karls II. geschaffen hat (Malibu, J. Paul Getty Museum). Obgleich die Dargestellte auf unserem Gemälde etwas jünger erscheint, entsprechen Haltung, Kopfwendung und Frisur dem großen Vorbild.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 173. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 270. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 253.

Raeburn, Sir Henry – Kopie

Stockbridge bei Edinburgh 1756 –
1823 Edinburgh

Da Henry Raeburn schon frühzeitig künstlerische Neigungen zeigte, wurde er mit fünfzehn Jahren in die Lehre des Edinburgher Goldschmiedes James Gilliland gegeben. Bereits zu dieser Zeit hatte er begonnen, Miniaturbildnisse zu schaffen. Seine spezielle Begabung erkennend, vermittelte Gilliland ihm eine Lehrstelle bei dem damals erfolgreichsten Edinburgher Porträtisten David Martin, doch hat sich Raeburn weitestgehend als Autodidakt von der Miniaturmalerei zu großformatigen Ölgemälden weitergebildet. 1785 trat er eine Reise nach Rom an. 1787 kehrte er von dort nach Edinburgh zurück, wo er bis zu seinem Lebensabend ansässig blieb. Er war der bedeutendste Porträtmaler seiner Zeit in Schottland. 1812 wurde er zum außerordentlichen Mitglied und 1814 zum ordentlichen Mitglied der Royal Academy ernannt und 1812 von Georg IV. in den Adelsstand erhoben.



196

196 DER VERLEGER ARCHIBALD CONSTABLE

Aquarell/Papier 32 × 26
Wahrscheinlich aus dem Besitz der Schwestern Heloise und Charlotte Constable, Nachfahrinnen Archibald Constables, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Hannover lebten; erworben 1929 aus der Slg. Nitzschner, Hannover; Städtische Galerie.
KM Slg. N. 162
Entstanden Anfang des 19. Jahrhunderts (Original)

Archibald Constable (1774–1827) kam mit 14 Jahren nach Edinburgh und wurde Angestellter bei dem Buchhändler Peter Hill. 1795 heiratete er eine Tochter des Verlegers David Willison, gründete einen eigenen Buchhandel und begann, selbst Bücher zu publizieren, u. a. die Waverly Novels und die Encyclopaedia Britannica. Von 1802 bis 1826 war er Herausgeber der „Edinburgh Review" (vgl. Brief Notes on the Origins of T. & A. Constable Ltd., Edinburgh 1937, S. 4f.).

Das Bildnis stellt eine Kopie aus unbestimmter Zeit nach dem Original in Öl von der Hand Raeburns dar (vgl. W. Armstrong: Henry Raeburn, London – New York 1901, S. 99), das sich bis 1942 in Familienbesitz befand und wahrscheinlich wenig später nach Amerika verkauft wurde (frdl. Mitteilung von E. K. Waterhouse, A. M. Westland and T. & A. Constable Ltd., Mai 1951).

Literatur: Katalog 1954, S. 125, Nr. 288.

WILSON, RICHARD

Penegoes/Montgomeryshire 1714 – 1782 bei Llanberis/Caernarvonshire

Richard Wilson ging 1729 für sechs Jahre nach London in die Lehre des Bildnismalers Thomas Wright. Obwohl er Erfolge als Porträtist zu verzeichnen hatte, entschloß er sich 1750, zur weiteren Vervollkommnung nach Italien zu reisen. Dort wandte er sich unter dem Einfluß von Francesco Zuccarelli und Claude-Joseph Vernet der Landschaftsmalerei zu, die von nun an zu seinem Hauptthema wurde. Nachdem er sich zunächst in Venedig aufgehalten hatte, wo er insbesondere von Marco Ricci beeinflußt wurde, zog er 1751 nach Rom. Angeregt durch Landschaftskompositionen von Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Gaspar Dughet, aber auch von Werken des Salvator Rosa, schuf er poetische Landschaften, die sich durch eine freie und großzügige Malweise sowie eine starke Anlehnung an die Natur auszeichnen. Wilson kehrte wahrscheinlich 1758 nach England zurück, wo er seine mitgebrachten Zeichnungen weiterhin für Darstellungen italienischer Landschaften verwendete, was die Datierung seiner Gemälde erheblich erschwert. Gleichzeitig schuf er nun auch Werke, die seine walisische Heimat wiedergeben. Mit einer immer feineren Behandlung der Lichteffekte und einer detailreichen naturalistischen Darstellung prägte er einen neuen Typus der Landschaftsmalerei, der erst nach seinem Tode von den großen englischen Landschaftsmalern wie John Crome, John Constable und William Turner als vorbildhaft erkannt wurde.

197 LANDSCHAFT MIT WASSERFALL

Leinwand 42,7 × 53
Erworben 1928 von der Kunsthandlung Dr. Benedict, Berlin.
PAM 909
Entstanden um 1752/58

Alter Titel: Der Po bei Ferrara



197

Die Datierung 1776 und die Benennung des Gemäldes als „Der Po bei Ferrara" folgt der rückwärtigen Inschrift auf einem Rundbild mit einer perspektivisch leicht veränderten und vereinfachten Fassung derselben Landschaft (Oxford, Ashmolean Museum). Bereits W. G. Constable hat die Eigenhändigkeit und damit die Zuverlässigkeit der Inschrift angezweifelt. Außerdem hebt er zu Recht hervor, daß die Po-Ebene bei Ferrara keine vergleichbaren landschaftlichen Merkmale aufweist.

Neben dem erwähnten Rundbild hat Wilson noch drei weitere Varianten der „Landschaft mit Wasserfall" im Rundformat geschaffen (vgl. W. G. Constable, S. 211, Nr. 98 a, b). Dies deutet darauf hin, daß sich das Thema großer Beliebtheit erfreute, wobei die querrechteckige Hannoveraner Version offensichtlich das Vorbild für die rundformatigen Varianten war. Zwei von W. G. Constable erwähnte ebenfalls rechteckige Vorzeichnungen (vgl. a. a. O., Abb. 98 b) können diese Vermutung stützen. Ein Vergleich mit Werken, die während Wilsons Italienaufenthalt entstanden sind, wie z. B. die beiden Tivoli-Bilder in der National Gallery of Ireland, Dublin, legt eine Frühdatierung des Gemäldes in die Zeit um 1752/58 nahe.

Literatur: E. F.: Hannover, Provinzialmuseum, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 62, 1928, Kunstchronik, S. 68. – Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover, N. F. Bd. 4, 1929, S. II, Taf. 47. – Katalog 1930, S. 168, Nr. 216, Abb. 216. – Katalog 1954, S. 164, Nr. 414, Abb. – W. G. Constable: Richard Wilson, London 1953, S. 211, Nr. 98 a, b. – Trudzinski 1980, S. 79, Farbtaf. 18. – H. W. Grohn: Malerei des Barock, in: Schriftenreihe museum. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Braunschweig 1983, S. 87, Abb. S. 86. – Trudzinski 1989, S. 95, Farbtaf. 20.

Spanische Gemälde

Carreño de Miranda, Juan – Kopie

(Aviles/Asturien 1614 – 1685 Madrid)

Juan Carreño de Miranda entstammte einer verarmten asturischen Adelsfamilie. Seine ersten Unterweisungen in der Malerei erhielt er von einem Onkel und war dann in Madrid Schüler des Pedro de las Cueva und des Bartolomé Roman. In seinen Gemälden ist der Einfluß der großen Italiener (u. a. Raphael und Tizian), des Anthonis van Dyck, des Peter Paul Rubens und vor allem des Diego Velázquez spürbar. Letzterer führte ihn am Hofe Philipps IV. ein. 1669 wurde Carreño zum Hofmaler und 1671 zum „Maler des Königs" ernannt. Am Beginn seiner Laufbahn betätigte er sich vorwiegend als Maler dekorativer Fresken und religiöser Bilder, während er später hauptsächlich Porträts schuf.



198

198 Karl II. von Spanien

Leinwand 206 × 105

Rücks. beschriftet: Ser^{me} Sophie Ducisse Bruns. et Lunb. D.^{se} Osnb. Antonius de Valentis Ferrariensis humiline donavit 1688

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 313

Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Karl II. von Spanien (1661–1700), Sohn Philipps IV. und der Maria Anna von Österreich, war der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron. Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1665 stand er bis zu seiner Mündigkeit (1675) unter der Regentschaft seiner Mutter.

Das Gemälde stellt eine Kopie der zahlreichen Bildnisvarianten des jungen Königs aus dem Beginn der siebziger Jahre dar, die von Juan Carreño de Miranda geschaffen wurden, u. a. ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Berlin (1671); Museo del Prado, Madrid (1673); ehemals Galerie Harrach, Wien (vor 1677). Dargestellt ist hier der jugendliche Karl II. im Spiegelsaal des Alkazar von Madrid. Er steht neben einem der berühmten, von Löwen getragenen Wandtische (Werke des Bernini-Schülers Giuliano Finelli), die sich auch heute noch im Prado und im königlichen Palast von Madrid befinden. Das Gemälde der Niedersächsischen Landesgalerie ist gegenüber den Vorbildern Carreños sehr vereinfachend, indem die Details des Spiegelsaales auf einen den jungen König hinterfangenden drapierten Vorhang reduziert worden sind. Das Bild entspricht zeitlich der späteren Variante in der Wiener Galerie Harrach.

Die Darstellung des kurz vor der Übernahme der Regentschaft stehenden jungen Königs vor einem der Löwentische hat sinnbildhaften Charakter, hält doch der König der Tiere zum Zeichen der Macht seine Pranke auf die Weltkugel. Auch der Griff Karls II. in den auf dem Tisch liegenden

Hut, in dem sich die ausgezogenen Handschuhe befinden, beides Symbole der Herrschaft und Rechtszeichen, spielen auf den Machtanspruch des jungen Königs an.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 267. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. ?. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 239.

MAZO, JUAN BAUTISTA MARTINEZ DEL – zugewiesen

Provinz Cuenca 1612 – 1667 Madrid

J. B. Martinez del Mazo war Schüler und Mitarbeiter des Diego Velázquez und heiratete 1634 dessen älteste Tochter Francisca. Von 1643 bis 1646 erteilte er dem Prinzen Baltasar Carlos Zeichenunterricht. Im Jahre 1657 reiste er für einige Monate nach Italien. Nach dem Tode seines Schwiegervaters wurde er 1661 zum ersten Hofmaler des Königs ernannt. Da del Mazo eng mit Velázquez zusammenarbeitete und dessen Stil mit großer Begabung nachzuahmen verstand, ist es bis heute schwierig, sein Œuvre eindeutig abzugrenzen. Neben zahlreichen Bildnissen in der Manier seines Lehrers schuf er eigenständige, durch kleine Figuren belebte Landschaften und Jagdstücke.

199 DIE HERZOGIN VON MONTALTO

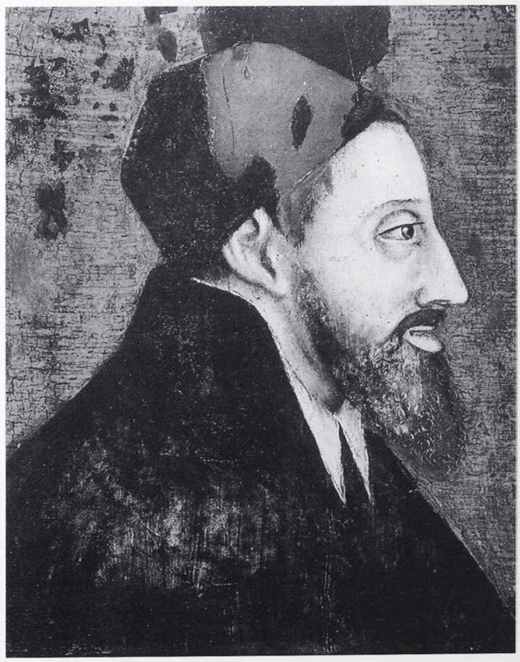
Leinwand 124 × 100
Ehemals auf der Rückseite bez.: La Duchesse de Montalto
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 287
Entstanden um 1665

Bei der Dargestellten handelt es sich möglicherweise um Maria Theresia Fajardo von Mendoza, 7. Markgräfin von Los Velez, Molina und Martorell, die 1665 mit Ferdinand von Moncada, Luna und Peralta, Herzog von Montalto und Vibona, Prinz von Paterno, vermählt wurde. Ursprünglich gehörte zu dem Bildnis als Gegenstück das 1943 verbrannte Porträt der Herzogin von Villaher-



199

200



mosa (Städtische Galerie, KM 286). Wahrscheinlich handelt es sich um ein Beispiel der in Spanien vor allem im 17. Jahrhundert üblichen Schwesternbildnisse, die kurz vor der Heirat einer der Schwestern in Auftrag gegeben wurden (frdl. Hinweis von V. Schierk, 19. 10. 1965).

Die Zuweisung an J. B. Martinez del Mazo ist in keiner Weise gesichert. Das ihm zugeschriebene „Familienbildnis des Künstlers" in Wien (Kunsthistorisches Museum, um 1659/60) hat wenig gemein mit der sehr feinen Modellierung von Gesicht und Händen der „Herzogin von Montalto". Der für Werke del Mazos charakteristische, sehr breite flockige Farbenauftrag ist hier nicht wiederzufinden.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 185. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 305. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 233. – Katalog 1954, S. 86, Nr. 179.

SPANISCH (?), um 1556/58

200 KAISER KARL V.
Lindenholz 34,5 × 27,5
Rücks. alte Beschriftung: carolus (und nicht zu entziffernder Schnörkel).
Eine Röntgenaufnahme von 1954 zeigt links unterhalb des Gesichtes den frontalen Kopf einer aufblickenden Frau.
Sammlung Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.
KM 44
Entstanden um 1556/58

Das Bildnis im Profil nach rechts zeigt Karl V. (1500–1558) nach seiner Abdankung im Jahre 1556 im schlichten dunklen Habit des Einsiedlers von San Gerónimo de Yuste. Der Bildtypus ist in der Ikonographie Karls V. bisher nicht nachgewiesen. Die hypothetische Zuweisung von G. v. d. Osten an einen Maler aus dem Morales-Kreis sowie auch die Identifizierung des Dargestellten wurden von Luis Vázquez de Parga und Angulo Iñiguez bezweifelt (Brief vom 4. 1. 1954).

Literatur: Verzeichnis Sammlung Culemann, Nr. 205 (996). – Schuchhardt 1904, S. 125, Nr. 122. – Katalog 1954, S. 149f. Nr. 369.



201

SPANISCH, 17. Jahrhundert

201 IGNATIUS VON LOYOLA
Leinwand 67 × 57
Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.
KM 136
Entstanden 17. Jahrhundert

Das Bildnis eines Mönches wird traditionell als das des Ignatius von Loyola gedeutet, obwohl es nicht dem gängigen Gesichtstypus mit hoher kahler Stirn und kleinem dunklen Schnurrbart entspricht, der nach der Sterbemaske in Gemälden von Jacopino del Conte und A. Sánchez Coello verbreitet wurde (vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie VI, 1974, Sp. 568–574).

Im Verzeichnis der Sammlung Culemann wird das Gemälde Francisco Zurbarán (1598–1664) zugeschrieben und kann trotz des schlechten Erhaltungszustandes in den Umkreis des Malers gewiesen werden.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann, Nr. 214 (1042).

Dänische Gemälde



202

Juel, Jens

Balslev/Fünen 1745 – 1802 Kopenhagen

Jens Juel erhielt seinen ersten Unterricht in Hamburg bei dem Bildnis- und Dekorationsmaler Johann Michael Gehrmann. Nebenher schulte er sich an der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. 1765 ging er nach Kopenhagen an die Königliche Kunstakademie. Schon zu dieser Zeit genoß er einen guten Ruf als Bildnismaler. Zunächst von Balthasar Denner, später von Carl Gustaf Pilo und Louis Tocqué beeinflußt, fand er bald seinen eigenen Stil. 1772 verließ er Kopenhagen und reiste über Wien nach Rom. Nach etwa vier Jahren ging er für einige Monate nach Paris und anschließend bis 1779 nach Genf, wo er nachweislich eine ganze Reihe Bildnisse schuf. Über Hamburg kehrte er 1780 nach Kopenhagen zurück. Zwei Jahre später wurde er als Mitglied in die Königliche Kunstakademie aufgenommen und gleichzeitig zum Hofporträtmaler ernannt. 1786 erhielt er die Stelle des Professors für das Bildnisfach. 1795–1797 und 1799–1801 war er Direktor der Akademie. Jens Juel war vor allem als Porträtmaler tätig, schuf aber auch Tierbilder, Stilleben und Landschaften. Angeregt durch die englische Bildnismalerei verband er auf harmonische Weise das ganzfigurige Porträt mit der stimmungsvollen Landschaftsdarstellung.

202 Herrenbildnis

Leinwand 53,5 × 43 (oval)
Bez. r. neben der Schulter: Juel 1787
Erworben 1914 von der Kunsthandlung Lambert Capell, Hannover.
PAM 741
Entstanden 1787

Die Zuschreibung des Bildnisses im Auktionskatalog Heilbron an Anton Graff wurde von Dorner revidiert. Er gab das Porträt richtig an den dänischen Maler Jens Juel, ohne damals bereits dessen Signatur ausfindig gemacht zu haben. E. Poulson (Jens Juel, Copenhagen 1961) erwähnt das Porträt nicht. Bei dem Dargestellten soll es sich um einen Herrn Gilbert handeln.

Literatur: Katalog 1930, S. 37, Nr. 61, Abb. 61. – Katalog 1954, S. 74, Nr. 137. – E. Berckenhagen: Anton Graff. Leben und Werk, Berlin 1967, S. 420, Kat. Nr. X 27. – Trudzinski 1980, S. 57. – Trudzinski 1989, S. 68.

Ausstellungen: Auktionskatalog 22 Heilbron, Berlin 18.2.1913, Nr. 84, Taf. 5 (Anton Graff).

Gemälde unbekannter Künstler



203

Unbekannt,
Ende des 16. Jahrhunderts

203 Bildnis eines Mannes
Kupfer 10×7 (Darstellung oval)
Geschenk von Fräulein A. Langerfeld, Hannover, 1857 an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 941); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 159/1967
Entstanden Ende des 16. Jahrhunderts
Vgl. Kat. Nr. 206.

Literatur: Katalog 1867, S. 18, Nr. 24.

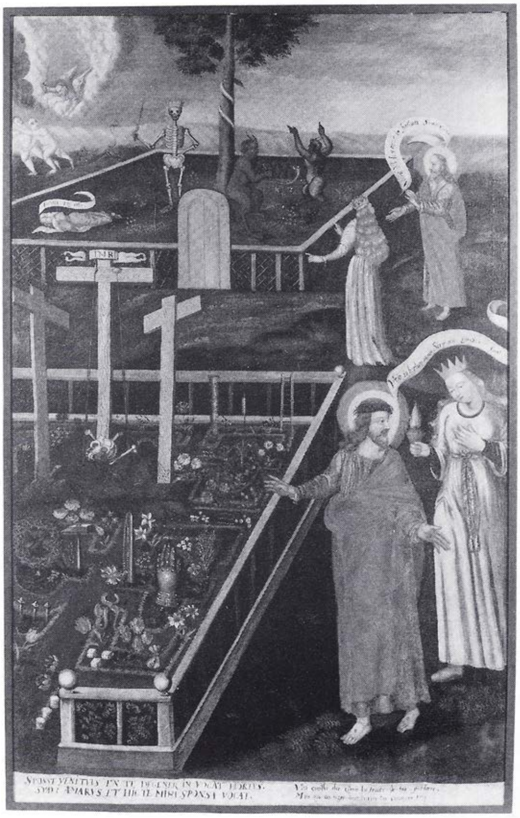
Unbekannt, 17. Jahrhundert

204 Garten der Verdammnis und Garten des Heils
Tempera auf Leinwand 192×120
Herkunft unbekannt.
PAM 990
Als Leihgabe an die Klosterkammer Hannover gegeben.
Entstanden 17. Jahrhundert

Alter Titel: Paradiesgärtlein

Das Gemälde zeigt in allegorischer Gegenüberstellung zwei umzäunte Gärten. Die Darstellung der Vertreibung Adams und Evas am linken oberen Bildrand steht in unmittelbarem Bezug zum daneben befindlichen „Garten der Verdammnis", in dessen Mitte der Baum der Erkenntnis wächst. Das Reich der Sünde wird beherrscht von der bekrönten Gestalt des Todes, der in seiner Rechten ein Zepter schwingt. Zwei satyrhafte Teufel tanzen rechts vom Baum, während in der linken unteren Ecke die Gestalt der „Justitia Originalis" leblos am Boden liegt. Rechts neben dem Garten stehen Christus und eine junge Frau, die durch ihr langes, offen über die Schultern herabfallendes Haar und die Krone als Ecclesia oder Caritas – die Braut Christi – gedeutet werden kann (vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie I, S. 349ff., S. 571 und II, S. 247ff.). Das Zitat auf dem Spruchband, das sich über dem Haupt Christi entrollt, trägt ihre Worte: „Veniat Dilectus meus in Hortum Suum. Cant 2" (Mein Auserwählter komme in seinen Garten. Hohes Lied 5, 17). In der unteren Hälfte des Gemäldes schreitet Christus, die Dornenkrone auf dem Haupt und die Stigmata vorweisend, mit Ecclesia/Caritas auf den „Garten des Heils" zu. Das von Christus ausgehende Spruchband trägt die Worte: „Veni in hortum meum Soror mea sponsa Cant ..." (Komme in meinen Garten Schwester, meine Braut. Hohes Lied 5, 1). Die neue Braut Christi, die Ecclesia, verschmilzt hier eindeutig mit der Gestalt der Caritas, deren Hauptattribut das brennende Herz ist, das sie von Gott demütig in Empfang nimmt und ihm zugleich aus Liebe hingibt (vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie I, S. 349ff. und II, S. 247ff.; Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte III, Stuttgart 1954, Sp. 350).

In dem „Garten des Heils", auf den Christus weist, wachsen in Beeten neben verschiedenarti-



204



205

gen Blumen die „Arma Christi" (die Waffen, d. h. die Leidenswerkzeuge Christi, die seine Passion symbolisieren); drei Kreuze, Lanze, Stab mit Essigschwamm, Geißelsäule, Leiter, Rohrstab (Spottzepter), Dornenkrone, Hammer, Geißel, Eiserner Handschuh, Rute, drei Nägel, Zange, Würfel, Geldbeutel, 30 Silberlinge. Es handelt sich um eine äußerst seltene Darstellungsform der „Arma Christi" (vgl. R. Berliner: Arma Christi, in: Münchener Jahrbuch VI, 1955, S. 35–152, spez. S. 109).

Am unteren Rand des Gemäldes befinden sich folgende Inschriften, links: „SPONSE VENITVVS EN TE DEGENER IN VOCAT HORTVS" (Hier kommt der Bräutigam, deiner unwürdig, der dich in den Garten ruft) und „SVAVI AMARVS ET HIC TE MIHI SPONSA VOCAT" (Lieblich bitter, auch hierher ruft dich meine Braut); rechts: „Vien cueiller cher espous les fruits de ton parterre. / Mais que ces aigre dous aussy ton coeur en serre." (Komme mein geliebter Gemahl und pflanze die Früchte deines Blumengartens. Aber wie diese süßsauer sind, so ist auch dein Herz gefangen.)

Unbekannt,
1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

205 Bildnis der Herzogin von Chevreuse

Leinwand 85×72

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 201

Entstanden um 1620/30

Dargestellt ist Marie de Rohan, Herzogin von Chevreuse (1600–1679), Tochter des Herzogs von Montbazon, die 1617 zunächst den Connétable des Luynes heiratete und nach dessen Tod 1622 Claude de Lorraine, den Herzog von Chevreuse. Sie wurde berühmt als geschickte Intrigantin



206



207

gegen Kardinal Richelieu, vor dem sie 1637 nach England flüchten mußte. Später nahm sie aktiv und in enger Verbindung mit dem Prinzen Louis II. von Condé an der Fronde teil, dem letzten Aufstand der feudalen Mächte in Frankreich zugunsten einer ständisch beschränkten Monarchie.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 290. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 311. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 245.

206 BILDNIS EINES MANNES
Kupfer 9 × 6,5 (Darstellung oval)

Geschenk von Fräulein A. Langerfeld, Hannover, 1857 an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 940); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 158/1967
Entstanden 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts
Vgl. Kat. Nr. 203.

Literatur: Katalog 1867, S. 18, Nr. 25. – Katalog 1876, S. 29, Nr. 60 („Geschenk des Herrn Rentiers Ilsemann. 1851").

UNBEKANNT,
Mitte des 17. Jahrhunderts

207 KÖNIG FRIEDRICH III. VON DÄNEMARK
Leinwand 69,3 × 56,3
Rücks. beschriftet: Christianus 4tus Roy de Dannemare
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 273
Entstanden Mitte des 17. Jahrhunderts

Alter Titel: König Christian IV. von Dänemark

Es handelt sich nicht – wie in der rückwärtigen Inschrift vermerkt – um König Christian IV. von Dänemark (1503–1559), sondern um Friedrich III. (1609–1670), seit 1648 König von Dänemark und Norwegen, Herzog von Schleswig und Holstein. Er war mit Sophie Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1628–1685), der Schwester des Kurfürsten Ernst August I. von Hannover (1629–1698) vermählt. Weitere Bildnisse Friedrichs III. von Dänemark befinden sich u. a. in Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 2753, Dänischer Maler) und in Kopenhagen, Schloß Rosenberg (Paul Prieur).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 327. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 330. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 282.

UNBEKANNT 1651

208 BILDNIS EINES UNBEKANNTEN FELDHERRN
Leinwand 63 × 51
Bez. oben links (in übermalter Schrift): ETATIS SVAE 38. / Ao: 1651; rechts oben schemenhaft ein Wappenschild mit den Buchstaben „L S“, darunter die ligierten Buchstaben „W“ und „M“.
Slg. Georg Kestner, Hannover (der es von einem Prediger aus dem Hildesheimischen kaufte); Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 256
Entstanden 1651

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 454. – Verzeichnis Sammlung Hermann Kestner, Nr. 296. – Schuchhardt 1904, 130, Nr. 277.

UNBEKANNT,
2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

209 MADEMOISELLE DE LAMOTTE
Leinwand 111 × 84
Rücks. beschriftet: Mademoiselle de Motte (heute doubliert)

Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 280
Entstanden um 1660



208

209



Dargestellt ist Nymphe de Lamotte (geb. 1640), die zunächst in Diensten der Fürstin von Tarent gestanden hatte und danach Hofdame der Kurfürstin Sophie von Hannover wurde. Sie heiratete den schottischen Offizier André de Melville (1624–1708) (vgl. M. Knoop: Kurfürstin Sophie von Hannover, Hildesheim 1964, S. 78, 263). Der Pfeil in ihrer Rechten ist als allegorische Anspielung auf die antike Göttin Diana oder auf eine ihrer Nymphen zu deuten. Mit den Attributen der keuschen Jägerin ließen sich junge Damen der gehobenen Gesellschaft im 17. Jahrhundert vor allem in Frankreich besonders gern darstellen (vgl. F. Bardon: Le portrait en Diane et la préciosité, in: Rivista di cultura classica e medioevale, Rom 1970, S. 181–218).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 437. – Inventar 1714, S. 73. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 356. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 237. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 279.



210

210 Kardinal Franz Wilhelm Graf von Wartenberg

Leinwand 74 × 60
Rücks. beschriftet: L'Eveque d'Osnbruc (heute doubliert)
Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 204
Entstanden 1660/61 oder kurz danach

Alter Titel: Franz Wilhelm, Bischof von Osnabrück

Franz Wilhelm Graf von Wartenberg wurde 1593 geboren als erster Sohn des Wittelsbacher Herzogs Ferdinand (zweiter Sohn Albrechts V. von Bayern) und der Maria Pettenbeck, mit der dieser eine morganatische Ehe geschlossen hatte. Er wurde in Ingolstadt und Rom von den Jesuiten zu einem der tatkräftigsten Vorkämpfer der Gegenreformation erzogen. 1625 wurde er zum Bischof von Osnabrück, 1629 von Minden und 1630 von Verden ernannt. Er war außerdem Administrator von Hildesheim. 1633 mußte er jedoch wegen seiner rücksichtslosen Durchsetzung des Restitutionsedikts aus seinen Bistümern fliehen. Im Westfälischen Frieden (1648) verlor er Minden und Verden. 1649 erhielt er das Bistum Regensburg. Am 5. April 1660 erhob Papst Alexander VII. den hochverdienten Bischof zum Kardinal. Bereits ein Jahr darauf verstarb er. (Vgl. G. Schwaiger: Kardinal Franz Wilhelm von Wartenberg als Bischof von Regensburg [1649–1661], München 1954.)

Da Franz Wilhelm von Wartenberg auf unserem Bildnis das rote Kardinalsbirett trägt, wird das Gemälde entweder in seinen letzten beiden Lebensjahren oder kurz nach seinem Tode entstanden sein.

Literatur: Inventar 1709, Nr. 344. – Inventar 1714, S. 72. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 229. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 287. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 264.

211 König Ludwig XIV. von Frankreich

Leinwand 74,5 × 60,5 (Darstellung oval)
Rücks. beschriftet: LOUIS XIV Roy de France
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie
KM 202
Entstanden nach 1663



211

212



Die Darstellung hat den berühmten Kupferstich von Robert Nanteuil aus dem Jahre 1663 (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes) zum Vorbild, auf dem Ludwig XIV (1643–1715) im Alter von zwanzig Jahren wiedergegeben ist. Nur geringfügig sind einige Details des Gewandes verändert.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 199. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 325.– Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 259.

212 VALERIO MACCIONI

Leinwand 110,5 × 84,5

Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 129

Entstanden nach 1665

Valerio Maccioni, Titularbischof von Marokko, wurde 1665 von Papst Clemens IX. auf Bitten des katholischen Herzogs Johann Friedrich (gest. 1679) an den Hannoveraner Hof gesandt. Er war bis zu seinem Tode im Jahre 1676 Beichtvater und Ratgeber des Herzogs. Maccioni wurde in der heute zerstörten Schloßkirche vor dem Altar begraben. Das Wappen auf seiner ehemaligen Grabplatte ist mit dem im Bildnis wiedergegebenen identisch (vgl. A. Nöldeke: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Stadt Hannover, Hannover 1932, S. 293.)

Literatur: Inventar 1709, Nr. 388. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 326. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 254. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 244.

213 KÖNIG KARL XI. VON SCHWEDEN

Leinwand 118,5 × 90,5

Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 281

Entstanden um 1670

Alter Titel: Bildnis eines unbekannten jugendlichen Fürsten

Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem Dargestellten um König Karl XI. (1655–1697) von Schweden, der bereits mit fünf



213

214



Jahren (1660) nach dem Tode seines Vaters, Karl X. Gustav, zum König gekrönt wurde. Zwei Kinderbildnisse des jungen Königs auf Schloß Gripsholm bestätigen aufgrund der großen physiognomischen Ähnlichkeit die Identifizierung (Brief von A. Stubbs, 21.1.1981).

Literatur: Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 278 (?).

214 MARIA KATHARINA VON DEM BUSSCHE

Leinwand 72,5 × 57
Rücks. beschriftet: pour . . .AS / me bouche
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 199
Entstanden um 1670/80

Maria Katharina von Meysenbug (1655–1723) war seit 1677 mit dem Generalmajor Johann von dem Bussche verheiratet. Nach dessen Tod in der Schlacht von Neerwinden (1693) vermählte sie sich 1696 mit dem General Christian Ludwig von Weyhe (G. Schnath: Geschichte Hannovers im Zeitalter der neuen Kur und der englischen Sukzession, 1674–1714, Bd. II: 1693–1698, Hildesheim 1976, S. 493.)

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 238. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 303. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 260.

UNBEKANNT, um 1700

215 KÖNIGIN SOPHIE CHARLOTTE VON PREUSSEN

Leinwand 82 × 65,2 (an allen 4 Seiten beschnitten, unten ca. 6,5 cm angestückt)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 187
Entstanden um 1700

Sophie Charlotte (1668–1705), Tochter des Kurfürsten Ernst August I. von Hannover (1629–1698) und der Sophie von der Pfalz (1630–1714), heiratete 1684 den späteren König Friedrich I. von Preußen (1657–1713). Sie förderte



215



216

die Wissenschaften und Künste und zog Leibniz nach Berlin, den sie bei dem Plan, eine Akademie der Wissenschaften zu gründen, unterstützte.

Ähnliche Bildnisse befinden sich im ehemaligen bischöflichen Schloß, Bad Iburg, und im Besitz der Kurhessischen Hausstiftung auf Schloß Fasanerie bei Fulda.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 350. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 318. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 269. – E. A. Friedrich: Wenn Steine reden könnten. Aus Niedersachsens Geschichte, Hannover 1989, Abb. S. 199.

216 PHANTASIEBILDNIS HEINRICHS DES LÖWEN

Leinwand 60,5 × 55,5 (Darstellung oval)
Bez. rechts neben dem Kopf: EFFIGIES ILLMI/ HENRICI LEONIS/DUGIS ET ELECTORIS
Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 226
Entstanden um 1700

Der Welfe Heinrich der Löwe (um 1129–1195) wurde 1142 Herzog von Sachsen und 1154 Herzog von Bayern. Auf der Höhe seiner Macht überwarf er sich mit seinem Vetter, Kaiser Friedrich I. Barbarossa. 1179 wurde über Heinrich die Acht verhängt, ein Jahr später die Aberacht, nachdem ihm die Reichslehen aberkannt worden waren. 1181 ging er zu seinem Schwiegervater Heinrich II. von England in die Verbannung. Ihm blieb lediglich ein Teil seines Allodialbesitzes Braunschweig-Lüneburg.

Literatur: Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 266.

217 KÖNIGIN ANNA VON ENGLAND

Leinwand 84 × 79,5 (Darstellung oval)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 186
Entstanden um 1700

Anna Stuart (1665–1714), die zweite Tochter König Jacobs II. und der Anna Hyde, folgte 1707 ihrem Schwager Wilhelm III. auf den englischen Thron. Unter ihr wurden England und Schottland zu Großbritannien vereint.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 264. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 242. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 267.



217



218

218 BILDNIS EINER VORNEHMEN UNBEKANNTEN DAME

Leinwand 70×56
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 159
Entstanden um 1700

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 254. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 243. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 258.

219



219 PRINZESSIN MARIA JOSEPHA ALS KLEINKIND

Leinwand 90,5×74
Rücks. beschriftet: Erzherzogin Maria Josepha Antonia Benedetta Xaveria Philippina 1670 (heute doubliert)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 275
Entstanden um 1701/02

Prinzessin Maria Josepha (1699–1757), Tochter Josephs I. von Österreich (1678–1711), wurde 1719 mit August III., König von Polen und Kurfürst von Sachsen (1696–1763), verheiratet.

Sie ist hier im Alter von ein bis zwei Jahren dargestellt. Hinter dem großen roten Samtkissen, auf dem die kleine Prinzessin liegt, wird (braun in braun gemalt) als allegorische Anspielung die Gestalt der Abundantia sichtbar, die ihr Füllhorn mit den guten Gaben über der Prinzessin ausschüttet.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 245. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 249. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 285.

UNBEKANNT,
Anfang des 18. Jahrhunderts

220 PRINZESSIN MARIA JOSEPHA ALS KIND

Leinwand 77 × 67 (Darstellung oval)
Rücks. beschriftet: L'Archiducecce d'Austriche, fille de l'Empereurs Josephe (heute doubliert)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 276
Entstanden Anfang des 18. Jahrhunderts

Prinzessin Maria Josepha (1699–1757), Tochter Josephs I. von Österreich (1678–1711), die 1719 August III., König von Polen und Kurfürst von Sachsen (1696–1763), heiratete, ist hier im Alter von etwa sieben Jahren dargestellt, zusammen mit einem kostümierten Hündchen, dem sie einen Spiegel vorhält. (Vgl. Kat. Nr. 219)

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 248. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 358. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 284.

UNBEKANNT, um 1710

221 CHARLOTTE CHRISTINE SOPHIE VON BRAUNSCHWEIG-WOLFENBÜTTEL ALS DIANA

Leinwand auf Holz 218 × 114 (oben halbrunder Abschluß)
Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 312
Entstanden um 1710



220

Charlotte Christine Sophie (1694–1715), Tochter Ludwig Rudolfs von Braunschweig-Wolfenbüttel, wurde 1711 mit Alexei Petrowitsch (1690–1718), dem Sohn Peters des Großen, vermählt.

Das ganzfigurige, überlebensgroße Bildnis, das wahrscheinlich kurz vor ihrer Heirat entstanden ist, zeigt die Herzogstochter in einem antikischen Phantasiekostüm als keusche Göttin Diana. In ihrer Linken hält sie einen langen Pfeil, mit dem sie auf einen am Boden liegenden Amor weist, der mit seinen verbundenen Augen als Sinnbild der blindmachenden Liebe gilt (vgl. auch E. Panofsky: Der blinde Amor, in: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980, S. 153–202).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 360. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 240.

UNBEKANNT,
frühes 18. Jahrhundert

222 ANTIKE SCHLACHT

Leinwand 192 × 286
Herkunft unbekannt.
PAM 988
Standort: Bomann-Museum, Celle.
Entstanden Anfang des 18. Jahrhunderts



221

222





223

UNBEKANNT, 18. Jahrhundert

223 FRIEDRICH LUDWIG, PRINCE OF WALES
Leinwand 83 × 66 (Darstellung oval)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 125
Entstanden um 1725

Friedrich Ludwig (1707–1751) war der erstgeborene Sohn des Hannoveraner Kurfürsten Georg August (1683–1760), der 1727 als Georg II. den englischen Thron bestieg. Als Thronfolger erhielt Friedrich Ludwig den Titel Prince of Wales. Er heiratete 1736 Auguste von Sachsen-Gotha, mit der er fünf Söhne und vier Töchter hatte. Unerwartet verstarb der als Förderer der schönen Künste bekannte Prinz 1751. (Vgl. A. v. Rohr: Des Königs Enkel Prinz Friedrich Ludwig [1705–1751]. Mosaiksteinchen zu seinem Leben in Hannover bis 1728, in: Heimatland 1984, H. 3, S. 73–79.)

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 315. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 313. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 246.



224



225

UNBEKANNT, 18. Jahrhundert

224 LANDSCHAFT MIT VIEHHERDE
Leinwand 29,5 × 42,5
Vermächtnis des Medailleurs Brehmer, Hannover, 1889 an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 977); seit 1967 Städtische Galerie.
KA 183/1967
Entstanden 18. Jahrhundert

UNBEKANNT, Mitte des 18. Jahrhunderts

225 HAUSIERER MIT SCHMUCKGEGENSTÄNDEN
Gouache auf Pergament 11,2 × 12,5
Kunsthandel, Bern oder Berlin (auf rücks. Pappe nicht eindeutig zu lesen), 1877; Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg); Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983.
PHz 2152
Entstanden Mitte 18. Jahrhundert

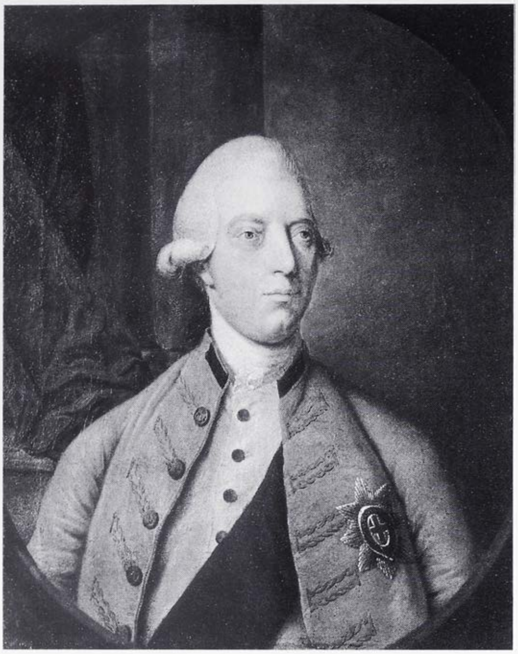
Das Kostüm des fahrenden Händlers mit den breiten Ärmelaufschlägen läßt eine Datierung in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 169, Nr. 579. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 146, Kat. Nr. 64, Abb. S. 147.

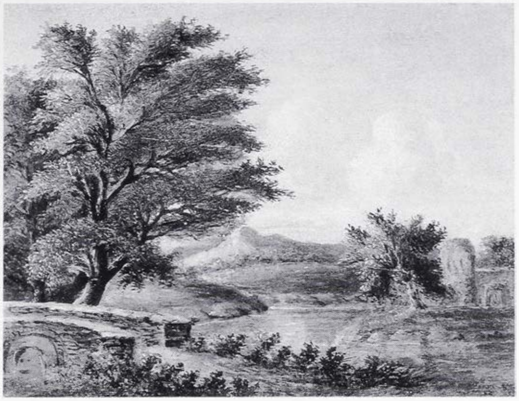
UNBEKANNT, Ende des 18. Jahrhunderts

226 BILDNIS KÖNIG GEORGS III. VON ENGLAND
Leinwand 43,5 × 36 (Darstellung oval)
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 246
Entstanden Ende 18. Jahrhundert

Georg III. (1738–1820) war seit 1760 König von Großbritannien und Kurfürst von Hannover, seit 1814 König von Hannover. Da er 1810 geisteskrank wurde, mußte die Regentschaft 1811 sei-



226



227

nem Sohn, dem späteren König Georg IV., übertragen werden.

Bei der Darstellung handelt es sich um eine Brustbild-Replik nach dem ganzfigurigen, lebensgroßen Porträt des Königs von Thomas Gainsborough (1781) in der British Royal Collection. Eine Miniatur-Kopie nach demselben Vorbild wurde am 25. 11. 1975 bei Christie's, London, versteigert (Hinweis von A. Stubbs, Brief vom 22. 8. 1980).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 170. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 263. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 262.

Unbekannt (Deutsch?), Ende des 18. Jahrhunderts

227 Flusslandschaft mit Brücke und Ruine

Eichenholz 20,5 × 26,5
Herkunft unbekannt.
PAM 1013
Entstanden Ende 18. Jahrhundert

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Inventar 1679
Inventar der im Schloß Hannover und Herrenhausen verbliebenen Bilder des Herzogs Johann Friedrich, aufgestellt 28.10./7.11.1679 bei dessen letzter Ausreise nach Venedig (Nieders. Hauptstaatsarchiv Hannover, Dep. 84 KG Cal. 22, XII, Nr. 11).

Inventar 1709
Inventaire ou Specification fait en l'année 1709 de tout ce que S. A. E. Madame Electrice de Bronsuic et Lunebourg doit avoir et recevoir à seqq avoir Des Tableaux d'Argenterie des Meubles de linges a Tables et des Revenus

Inventar 1714
Actum Hannover und Herrenhausen, den 25[te] Augusti et Seqq: Anno 1714

Katalog 1802/3
Catalog der Bilder im Schloß Hannover, datiert 7.4.1802 und 5.4.1803 (Nieders. Hauptstaatsarchiv Hannover, Dep. 84 KG. Cal. Br. 23, 5c, Nr. 13).

Goertz 1812
G. L. v. Goertz jun., Catalog der Gemälde, welche im Jahr 1803 im Schloß zu Hannover eingepackt worden sind und – – – unter meiner Aufsicht nach England gebracht. Datiert 31.7.1812 (Nieders. Hauptstaatsarchiv Hannover, Dep. 84 KG., Hann. 92, Domestica Nr. 205).

Wallmoden 1818
Verzeichnis der Gräflich Wallmodenschen Gemäldesammlung, welche am 1. Sept. des laufenden Jahres und in den folgenden Wochen zu Hannover meistbietend verkauft werden soll. Hannover 1818 (Ramberg).

Molthan 1844
Verzeichnis der Bildhauerwerke und Gemälde, welche sich in den Kgl. Hannoverschen Schlössern und Gebäuden befinden, mit einer Vorrede von Justus Molthan, Hannover 1844.

Katalog 1867
Katalog der öffentlichen Kunstsammlung zu Hannover, Hannover 1867.

Katalog 1876
Katalog der öffentlichen Kunstsammlung im Provinzial-Museum zu Hannover, Hannover 1876.

Landschaftsstraße 1872
Verzeichnis der zum Vermögen des Königs Georg gehörenden Gemälde, welche sich in dem Hause Nr. 3 der Landschaftsstraße zu Hannover befinden. Hannover 1872. (Von 1872–1886 waren hier die zum Welfenmuseum gehörenden, bisher in den Königlichen Schlössern in Hannover befindlichen Gemälde öffentlich ausgestellt. Das Haus Landschaftsstraße Nr. 3 war vom Georgsplatz aus gesehen das erste Haus auf der linken Straßenseite. Im Adreßbuch 1872 wird es als „Altfürstlich Braunschweigisches Allodium" bezeichnet.)

Eisenmann-Köhler 1902
Katalog der zur Fideicommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Gemälde und Skulpturen im Provinzial-Museum zu Hannover. II. Skulpturen-Sammlung von Heinrich Köhler, III. Gemäldesammlung von O(scar) Eisenmann, Hannover 1902.

Schuchhardt 1904
Carl Schuchhardt: Führer durch das Kestner-Museum, I. und II. Hannover 1894, 2. Auflage 1904 (II. Teil zitiert als „Schuchhardt 1904"; wenn nicht anders vermerkt, sind die Nummern des auf S. 112 folgenden Katalogteils angegeben).

Reimers 1905
Katalog der zur Fideicommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum zu Hannover mit einem Vorwort von (J.) Reimers, Hannover 1905.

Dorner 1927
Alexander Dorner: Meisterwerke aus dem Provinzial-Museum in Hannover. Hrsg. im Auftrage des Kunstvereins, Hannover 1927.

Kunsthistorische Studien
Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover, zugleich Kunsthistorische Studien aus dem Provinzialmuseum Hannover, 1–3, 1927–1931.

Katalog 1930
Katalog der Kunstsammlungen im Provinzial-Museum zu Hannover, Band 1, Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle. Hrsg. von der Direktion der Kunstsammlungen, mit einem Vorwort von Alexander Dorner, Berlin 1930.

Katalog 1950
Verzeichnis der Kunstwerke nach 1800 im Landesmuseum Hannover, Sammlungen des Landes Niedersachsen, der Hauptstadt Hannover und des Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung. Mit einer Einleitung von Ferdinand Stuttmann, Hannover 1950. Mit (1.) Nachtrag und (2.) Nachtrag mit Vorwort von (Ferdinand) Stuttmann, Hannover 1954.

Stuttmann 1953
Ferdinand Stuttmann: Kunstschätze in Hannover. Hrsg. vom Kunstverein Hannover (1953).

Katalog 1954
Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie. Hrsg. von Ferdinand Stuttmann. I. Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Bearbeitet von Gert von der Osten, Hannover 1954.

v. d. Osten 1956
Gert von der Osten: Die Neuerwerbungen der Städtischen Galerie, in: Hannoversche Geschichtsblätter NF 10, 1956, Heft 1/2.

Katalog 1959
Gemälde und Kartons in Aquarell, Gouache, Pastell und verwandten Techniken in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1959.

Stuttmann 1960
Ferdinand Stuttmann: Meisterwerke der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Honnef/Rhein o. J. (1960).

Seiler 1969
Harald Seiler, Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Köln 1969.

Katalog 1973
Ludwig Schreiner: Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie. Text- und Bildband mit Abb. aller Gemälde, München 1973.

Trudzinski 1980
Meinolf Trudzinski und Axel Heinrich: Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1980.

Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985
Hans Werner Grohn, Bernd Schälicke und Meinolf Trudzinski: Von Cranach bis Monet. Zehn Jahre Neuerwerbungen (in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover) 1976–1985, Hannover 1985.

Trudzinski 1989
Meinolf Trudzinski: Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1989.

Verzeichnis der Abkürzungen

KA	Städtische Galerie, Kunst-Ankauf
KM	Städtische Galerie (Kestner-Museum)
KM Slg. N	Städtische Galerie (Kestner-Museum). Vermächtnis Sammlung Prof. Dr. August Nitzschner Hannover
PAM	Landesgalerie, Gemälde Alter Meister (ehemals Provinzial-Museum)
PHz	Landesgalerie Graphiksammlung (ehemals Provinzialmuseum Handzeichnungen)
PNM	Landesgalerie, Gemälde Neuer Meister (ehemals Provinzial-Museum)
VAM	Verein für die Öffentliche Kunstsammlung. Gemälde Alter Meister. Seit 1967 Städtische Galerie
VNM	Verein für die Öffentliche Kunstsammlung. Gemälde Neuer Meister. Seit 1967 Städtische Galerie

Lexika

Thieme-Becker	U. Thieme und F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950
Bénézit	E. Bénézit: Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs... N.Ed., 10 Bde. Paris 1976